AGATA CHIFOR

IMAGINARUL SACRU LA ORADEA

ÎNTRE TRADIȚIE BIZANTINĂ ŞI BAROC



EDITURA ARCA
ORADEA - 2008

AGATA CHIFOR

IMAGINARUL SACRU LA ORADEA

ÎNTRE TRADIȚIE BIZANTINĂ ŞI BAROC

EDITURA ARCA
ORADEA - 2008

Ilustraţia copertei: Pictură religioasă din bisericile orădene

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CHIFOR, AGATA
Imaginarul sacru la Oradea: între bizantin şi baroc/ Agata Chifor.-Oradea: Arca, 2008
ISBN 978-973-1881-18-8

7.034.7(498 Oradea)

Coperta şi tehnoredactare: www.notjustclick.com
Fotografii: Alexandru Szabo

Tipar: Metropolis SRL
Oradea, str. Nicolae Jiga 31
Tel./Fax: 0259-472640
Tel.: 0729-845160
metropolis@rdsor.ro

Carte apărută cu sprijinul financiar al Consiliului Judeţean Bihor

CUPRINS

Prefaţă

Cunoscută pentru preocupările sale privind arta secolului al XVIII-lea, prin publicarea unui important număr de studii în reviste de specialitate, dar şi prin editarea unui remarcabil volum intitulat ***Oradea barocă****, apărut în 2006 la Editura Arca, tânăra cercetătoare Agata Chifor, doctor în istorie al Almei Mater Napocensis şi muzeograf la marele muzeu bihorean, îşi îndreaptă atenţia, în paginile de faţă, asupra imaginarului sacru orădean, parcurgând teme şi cicluri iconografice, din diferite medii religioase, o fastuoasă călătorie culturală şi ecumenică.*

Itinerarul, pe care îl propune autoarea, porneşte, cum era firesc, de la prezentarea unor arhetipuri hristice sau de la reprezentările mariale, parcurgând apoi aspecte ale unor interferenţe culturale şi religioase, Ţara Crişurilor şi Oradea având încă din vechime o vocaţie ecumenică, românii împreună cu alte neamuri convieţuind aici într-o paşnică şi luminoasă comuniune creştină sau interetnică.

În ambianţa orădeană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi din primele decenii ale secolului următor, autoarea descoperă numeroase interferenţe între lumea ortodoxă şi cea catolică, care se resimt în iconografie, concepţie stilistică, realizare tehnică, pictorii fiind adesea înfăptuitorii unui ecumenism spiritual şi artistic.

Paginile de istorie românească se împletesc cu istoria religioasă, edificii precum Biserica ortodoxă din Velenţa sau Biserica cu Lună, au o valoare emblematică, fiind adevărate simboluri ale luptei pentru afirmarea identităţii naţionale. Pictura murală sau iconică, din bisericile menţionate, reflectă şi consemnează cu discreţie anumite momente importante ale istoriei noastre.

Tezaurul artistic orădean păstrează valoroase opere de tinerețe ale marelui pictor Corneliu Baba, autorul iconostasului şi al picturii murale din Capela Haşaş. Studiul referitor la pictura religioasă a lui Corneliu Baba din capela menționată prefigurează prezentarea şi analiza unor valoroase realizări ale artei religioase contemporane din ambianța orădeană.

În încheiere se cuvine să subliniem valoarea deosebită a patrimoniului cultural artistic orădean, a monumentelor sale istorice, dar şi a celor înălțate în vremuri mai recente.

Cu pasiune şi erudiție autoarea a dedicat acestui tezaur artistic paginile de față, ce cuprind concluziile unei cercetări complexe şi competente, dezvăluind specialiştilor şi publicului iubitor de frumos remarcabile realizări artistice ale trecutului şi ale prezentului ce merită a fi cunoscute şi admirate. În acest context ne reamintim şi cităm din lucrare un sugestiv fragment de pisanie: ***"Binecuvântează Doamne şi sfințeşte pe cei ce iubesc podoaba Casei Tale".***

Prof. univ. dr. MARIUS PORUMB
Membru corespondent al Academiei Române

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Creație arhitecturală și plastică, spațiul sacru nu poate fi separat de simbolistica religioasă-metafizică pe care o ilustrează. Astfel, în spiritualitatea creștină Biserica a fost și este locul cel mai sacru, *Casa lui Dumnezeu*, în care El este mereu prezent. Loc special de întâlnire al omului cu Dumnezeu, cu sine însuși și cu semenii, Biserica creștină tradițională ne introduce într-o ambianță specifică în care arhitectura, pictura, sculptura și decorația arhitecturală sunt profund marcate de semnificații spirituale-existențiale.

Sfera reprezentărilor proprii sacrului se constituie prin intermediul imaginației simbolice. Prin ea omul depășește raportarea la realitățile fizice, apropiindu-se de perceperea lumii invizibile, suprasensibile. Referindu-se la semnificația simbolului în arta religioasă, Mihail Diaconescu afirma: "Prin intermediul simbolului, arta religioasă transcede cotidianul, proiectează sufletul, imaginația și trăirea noastră spre realitățile profunde de dincolo de aparența sensibilă".[1]

Subordonându-și arta, Biserica a adaptat-o finalității mesajului religios, consolidând legătura dintre *Cuvânt și Imagine.* Ca artă sacră, teocentrică, arhitectura și pictura religioasă exprimă coborârea lui Dumnezeu în creație. Formele ei de expresie reflectă un conținut simbolic ale cărui coordonate sunt identice: orientarea credinciosului spre realitatea lumii divine, supraumane, crearea unei atmosfere de mister, contemplație, reculegere. Imaginea religioasă, indiferent de caracterul ei (icoană, pictură de altar, pictură murală) are și un scop practic: ea orientează și ordonează mentalul și imaginarul credinciosului, permițându-i să vizualizeze faptele, pildele, revelațiile descrise în textul biblic. Arta creștină, la fel ca orice artă religioasă, constituie un suport pentru credincios ajutându-l să-și ridice gândurile de la planul terestru și realitățile materiale spre cele spirituale.

Astfel, finalitatea reprezentărilor și simbolurilor constă în faptul că ele facilitează vizualizarea divinului, a existenței supranaturale, delimitând un spațiu tainic de meditație, contemplație și comunicare, o ambianță adecvată cultului și închinării. Așa cum afirma Mihaela Palade în lucrarea *O posibilă erminie arhitecturală*: "Lăcașul de cult, prin orientarea spațială ca și prin programul său iconografic, prin toate formele de manifestare ale artei sacre, caută să imprime omului un sens, acela către Dumnezeu".[2] Prin excelență loc de manifestare a sacrului, ea a avut și are în continuare menirea de a

---

[1] Mihail Diaconescu, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, Vol II, *Ipostazele artei*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1996, p. 277

[2] Mihaela Palade, *O posibilă erminie arhitecturală*, București, 2004, p.153

contribui la sacralizarea omului şi a întregii creaţii. În întreaga artă creştină figurativă, răsăriteană şi occidentală, Iisus Hristos şi mama sa, Maria, au fost personajele biblice cel mai frecvent reprezentate, dominând din punct de vedere al semnificaţiei programul iconografic. Astfel, ei apar nu numai în ciclurile cu scene inspirate din propria viaţă, ci şi în cadrul unor reprezentări autonome concretizate în câteva tipuri iconografice distincte.Oferind *Invizibilului* o formă vizibilă, arta religioasă a recurs la diferite modalităţi pentru figurarea plastică a transcendentului.[3] În pictura religioasă orădeană întâlnim atât interpretări derivate din tradiţia artei bizantine, uneori cu unele influenţe occidentale (baroce), cât şi tipologii iconografice proprii mediului catolic.

În mediul românesc ortodox şi greco-catolic programul iconografic s-a dezvoltat în strânsă legătură cu serviciul liturgic şi semnificaţia simbolică a fiecărui spaţiu al bisericii.[4] În ciuda variaţiilor programului iconografic, întâlnim aceleaşi tipologii fundamentale atunci când e vorba de evidenţierea plastică a semnificaţiei sacre a spaţiului.Astfel, afirmarea unei viziuni personale, mai independente, supuse variaţiilor, în stilul picturii bisericeşti răsăritene se manifestă de obicei în iconografia pronaosului, respectiv a pereţilor naosului. Părţile cele mai sacre ale bisericii, cele care sugerează imanenţa transcendentului (absida altarului, cupola, bolta bisericii, iconostasul) respectă în cel mai înalt grad prescripţiile *Erminiilor.* În cultul ortodox altarul şi-a păstrat până în zilele noastre o sfinţenie de sine stătătoare, accesibilă doar celor consacraţi.

Cupola bizantină "închipuie cerurile şi Raiul" şi reuneşte în jurul *Pantocratorului* cele 9 cete ale *Puterilor netrupeşti,* în funcţie de ierarhia acestora: *Tronurile, Heruvimii, Serafimii, Domniile, Puterile, Stăpâniile, Începătoriile, Arhanghelii* şi *Îngerii*, fiinţe dematerializate, de natură exclusiv spirituală, ce stau în proximitatea *Providenţei*, aducându-i slavă neîncetată. Biserica şi prin intermediul ei Creaţia întreagă este transfigurată de Lumina divină, ale cărei raze pătrund printre ferestrele înguste ale tamburului cupolelor. Această atmosferă, amestec de mister şi apropiere în raport cu credinciosul, l-a determinat pe Lucian Blaga să afirme că viziunii spirituale şi arhitecturale bizantine îi este specifică ideea "Transcendentului care coboară", cu o direcţie de sus în jos, care vine în întâmpinarea credinciosului pentru a-şi face simţită prezenţa[5]. Pornind de la arhetipul celebrei Biserici "Sf. Sofia", el consideră *sofianismul* ca un sentiment propriu ambianţei spaţiale a bisericii ortodoxe, în care omul se simte ca un fel de receptacol al unei "transcendenţe coborâtoare". Cupola bizantină misterioasă, dar şi accesibilă, mult mai apropiată de scara dimensiunii umane decât alte stiluri, simbolizează ordinea şi înţelepciunea divină coborâtă asupra Creaţiei şi oferă sentimentul unei spaţialităţi cosmice în care psihicul omului nu se dizolvă, ci simte protecţia divină. Spre deosebire de preferinţa pentru semiobscuritate ca mijloc de a favoriza meditaţia sau comuniunea cu planul divin (ex. capelele bisericilor baroce), arta de tradiţie bizantină se bazează pe un "misticism al luminii neterestre, de origine divină" care îndreaptă gândul spre lumina originară creată de Dumnezeu cu primul Cuvânt [6].

[3] Jean-Jacques Wunenburger, *Sacrul*, Ed. Dacia, 2000
[4] Mihaela Palade, *op. cit.*, p.36
[5] L.Blaga, *Religie şi spirit*, Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1942, p. 129
[6] Idem, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 232-233

Altarul, iconostasul, pictura în frescă, cuvintele ritualului divin şi muzica psaltică, moaştele, tămâia, lumânările sunt integrate în cadrul liturgic şi definesc, la rândul lor, o sacralitate specifică cultului bizantin. Ele participă la sacralizarea spațiului şi a omului, contribuind la refacerea legăturii dintre Dumnezeu şi Creație.[7]

Urmând tiparele artei bizantine, frescele din bisericile ortodoxe ale Oradiei recurg la deformări ale proporțiilor corpului pentru a exprima şi la nivel corporal spiritualizarea personajelor. Ochii măriți, mâinile cu degetele lungi şi subțiri contribuie la impresia de dematerializare. Corpul, vizibil în reprezentări ca *Botezul* sau *Răstignirea Domnului*, este ascetic, transfigurat de intensitatea trăirii spirituale. Prin intermediul figurii umane, pictura creştină răsăriteană redă prototipuri ale ființei duhovniceşti, care şi-a redobândit prin credință şi sacrificii, puritatea spirituală originară. Şi în cazul sfinților, chipurile, expresia feței, gesturile şi postura corpului reflectă smerenia, pacea lăuntrică, iar în cazul profeților - vizionarismul, intuiția, cunoaşterea tainelor divine. Arta răsăriteană, cu solide tradiții monastice, exprimă pregnant latura spirituală a personajelor, starea pregnantă de transfigurare datorată Duhului Sfânt şi cucerită prin virtuțile credinței, rugăciunii neîncetate, îndelungii răbdări. Ele par "forme receptive, statice" în care se reflectă liniştea, împăcarea cu sine, harul divin, certitudinea mântuirii şi a vieții de dincolo[8]. Caracterul predominant static al redării sfinților corespunde cel mai bine sacrului, exprimând în plan artistic fenomenul de izolare şi distanțare specific monahismului. Astfel, sfântul artei răsăritene nu are nevoie să fie figurat în relație cu alte ființe, pentru că adevărata sa menire, nu se desăvârşeşte în această lume[9].

În pictura orădeană, în mediul catolic, întâlnim câteva din principalele arhetipuri ale artei devoționale baroce cum sunt cele care ilustrează cultul marial, *Sf.Familie*, reprezentări dramatizate ale *Patimilor*, scene de devoțiune, martiriu şi extaz mistic ale sfinților, respectiv scene de apoteoză. Prezența acestora corespunde procesului de reformă iconografică prin care catolicismul din etapa *Contrareformei* a încercat să ofere o alternativă convingătoare la iconoclasmul *Reformei.* Temele şi maniera de tratare corespund finalității picturii religioase baroce, aceea de a implica privitorul în "sfera spațială psihologică creată de opera de artă", de a facilita comunicarea planurilor terestru-celest prin conținutul scenelor reprezentate.[10] Spre deosebire de hieratismul şi caracterul predominant static al reprezentărilor de factură răsăriteană, stilul baroc pune accent pe dinamismul spațial. Sfinții, redați frecvent în scene de extaz mistic sau apoteoză, sunt surprinşi într-un moment al mişcării ascensionale spre Împărăția cerurilor. Solemnitatea maiestuoasă şi vizibilitatea cupolelor bizantine, prin ale căror ferestre se strecoară misterios razele soarelui, simbolizând Lumina divină, este înlocuită în stilul baroc prin ample compoziții iluzioniste în *trompe l'oeil,* viziuni dinamice ale planului celest, imagini ale *Raiului*, locul firesc pentru scenografia barocă a apoteozelor sfinte. Spre deosebire de reprezentarea îngerilor în arta bizantină, întotdeauna înveşmântați, arta barocă redă frecvent, atât în pictură, cât şi în decorația

---

[7] Mihaela Palade, *op.cit*, p. 190
[8] L.Blaga, *Trilogia culturii*, p. 242
[9] T. Vianu, *Estetica*, Ed. Fundației Regele Mihai, Bucureşti, 1945
[10] J. R. Martin, *Barocul*, Ed. Meridiane, 1982, p. 109

sculpturală, tipologia îngerului-copil, *putti*, fără veşminte, temă preluată de creştinism din arta sarcofagelor romane târzii. În calitatea de slujitori şi mesageri divini, ei țin în mâini atribute ale sfinților, cununi sau ramuri de palmier ce ilustrează răsplătirea divină a sacrificiului. Atunci când e prezent, drapajul veşmintelor purtate de îngeri contribuie la impresia de mişcare a corpului, integrându-se firesc în scenografia teatrală a gesturilor şi pozițiilor. Lucrările baroce reflectă o imagistică proprie artei devoționale. Marcată de practicile devoționale iezuite, arta barocă avea menirea de a facilita credincioşilor vizualizarea invizibilului. Astfel, Rosario Assunto afirmă că finalitatea reprezentărilor baroce era aceea de a aboli moartea ca negare a vieții în toate aspectele sale, de a oferi o imagine veridică şi convingătoare a lumii nevăzute.[11]

O altă finalitate a picturilor de altar, conformă cu mistica iezuită o constituia funcția educativă, moralizatoare dar şi mistică a imaginii, care prin recursul la mijloace persuasive *(trompe l'oeilul*, patetismul gesturilor şi expresiilor, suprapunerea planurilor uman-divin) trebuia să amplifice comuniunea vizuală, mentală şi afectivă cu faptele de devoțiune, martiriu, dramă, miracol, extaz mistic şi apoteoză. În cazul picturii baroce transfigurarea spirituală a chipurilor este redată prin accentuarea expresiei faciale, exprimând o preferință pentru experiențele spirituale ieşite din comun, ca extazul mistic şi viziunea. Căutând detaliul dramatic, arta barocă îşi propune să impresioneze credinciosul, să-l convertească la credință prin intensitatea emoțională a imaginilor. În contrast cu pictorul bizantin, artistul baroc se adresează mai întâi laturii umane, emoționale şi impresionabile a credinciosului, în intenția de a crea o punte de legătură între planurile uman şi divin. Din aceeaşi intenție, arta barocă exploatează toate mijloacele naturaliste în ceea ce priveşte redarea corpului, a clarobscurului şi a perspectivei. Prilej pentru meditație, pentru transcederea cotidianului şi transpunerea mentală în universul revelației şi al miracolului, picturile religioase baroce ofereau modele de credință şi sacrificiu, invitând privitorul să trăiască emoțional conținutul reprezentărilor, respectiv să se conformeze lui Iisus şi sfinților ca arhetipuri ale creştinismului.

Afirmarea barocului în spațiul românesc ortodox nu a atras după sine modificări dogmatice sau liturgice. Comunitatea ortodoxă alcătuită din români, sârbi şi greci a rezistat presiunilor catolicismului, preluând barocul ca o nouă formulă decorativă, ca pe un stil la modă în epoca respectivă. Influențele baroce s-au reflectat şi în sfera picturii bizantine, au atins mai puțin sfera tematică (cu excepția temei *Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime*), însă au determinat interpretarea inovatoare a unor teme tradiționale proprii artei răsăritene. Se poate remarca în acest sens interpretarea occidentalizantă a icoanelor împărăteşti ale Mântuitorului şi Maicii Domnului, prin plasarea persoanelor sfinte în registrul celest sugerat prin nori şi capete de îngeri, interpretarea patetică şi naturalistă a *Coborârii de pe cruce*, încercarea de a surprinde reacțiile psihologice ale apostolilor în *Cina cea de Taină*, spațializarea icoanelor prin peisaje şi interioare reale, interpretarea unor teme biblice în maniera unor scene de gen, caracterul portretistic al chipurilor, naturalețea gesturilor, fluența drapajului,

[11] R. Assunto, *Universul ca spectacol*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, p. 163

sugestia mişcării şi a volumului. Iconostasele româneşti din secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea reflectă dialogul artelor răsăriteană şi occidentală în cadrul căruia tradiționalismul tematic lasă loc unor inovații la nivelul limbajului formal. Respectând dispunerea în registre şi tipologia prescrise în erminii, pictorii angajați de comunitatea ortodoxă şi-au însuşit maniera picturală a barocului, deschizând calea naturalismului şi a umanizării în arta tradițională bizantină.

Un exemplu relevant pentru importanța pe care a avut-o inițial respectarea tradiției iconografice răsăritene în cadrul Bisericii greco-catolice îl constituie primul iconostas al Catedralei "Sf. Nicolae" din Oradea, transferat la Biserica "Sf.Arhangheli" din Vadu Crişului după incendiul din 1836. Istoricului de artă Marius Porumb îi revine meritul de a fi identificat acest iconostas[12] şi de a fi pus în evidență respectarea programului iconografic bizantin. Lipsa elementelor occidentale era în acea epocă (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea) un argument în favoarea menținerii identității confesionale.

Dacă în cazul monumentelor catolice se poate vorbi de transpunerea unor planuri, tipologii şi teme specifice lumii catolice, în mediul românesc a fost necesară o conformare față de exigențele şi tradițiile artistice ale comunității şi comanditarilor. Adoptarea barocului de către români a coincis cu lupta pentru afirmare culturală şi națională, fiind în contextul epocii iozefine un mijloc de exprimare a pretenției românilor la egala îndreptățire confesională. Conformându-se tendințelor la modă în secolul al XVIII-lea, mediul ecleziastic românesc a adaptat barocul tipologiei tradiționale a bisericii-sală prevăzută cu un singur turn (Biserica ortodoxă din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Biserica "Sf. Nicolae"). Asimilat în mediul ecleziastic românesc, acest tip corespundea cel mai bine mijloacelor, exigențelor şi posibilităților provinciale. Influența barocului s-a exprimat prioritar la nivelul articulării decorative a fațadelor, expresivitatea barocă făcându-şi loc în cadrul decorației sculptate în lemn a iconostaselor, amvoanelor şi stranelor.

O caracteristică a mediului românesc o constituie simbioza dintre fondul structural bizantin, limbajul decorativ al barocului târziu, ecouri ale rococoului şi neoclasicismului. Morfologia barocă apare mai ales în cadrul decorației somptuoase a mobilerului bisericesc prin volute, alternanța de curbe şi contracurbe, medalioane ovale, pictură cu imitație de marmură. Originalitatea afirmării barocului în mediul ecleziastic românesc rezidă în caracterul pregnant decorativ al manifestării stilului. Barocul "decorativ" ilustrat de bisericile româneşti se integrează în ambianța arhitecturală a epocii în cadrul unei originale sinteze cu fondul structural bizantin. Concluziv, tipologia planimetrică tradițională, respectarea în ansamblu a programului iconografic bizantin în realizarea iconostaselor, conferă o notă de specificitate națională afirmării barocului în mediul românesc.

Indiferent dacă aparțin spiritualității răsăritene sau occidentale, operele de artă religioasă din interiorul monumentelor eclaziastice orădene contribuie la crearea unei ambianțe specifice actului liturgic, căruia îi revine un rol privilegiat în medierea comuniunii dintre planurile uman-divin.

---

[12] Porumb, Marius, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură de la Vadu Crişului*, în Acta Musei Napocensis, XXI, 1984, p. 561-564

I. ARHETIPURI HRISTICE

În ceea ce priveşte reprezentarea lui Iisus, în arta orădeană de factură răsăriteană predomină variantele inspirate de tipul **Pantocratorului**, temă ce constituie cheia de boltă a programului iconografic bizantin. Chipul autoritar, maiestuos al lui *Iisus-împărat ceresc*, stăpân şi judecător al universului, cel care „deschide cerurile", domină cupolele bisericilor ortodoxe, exprimând concepția hristologică ce stă la baza programului iconografic.

Tot în conformitate cu prescripțiile *Erminiilor*, în altar, locul cel mai încărcat de sacralitate, e redat **Hristos-ul Euharistic** prin *Cina cea de Taină,* aluzie la instituirea Euharistiei în Joia dinaintea Patimilor, iar în proscomidie prin **Hristos-Emanuel în potir**, referire la misterul şi actualizarea acesteia. Euharistia instituită de Iisus în Joia dinaintea Patimilor a inspirat astfel o bogată iconografie avînd în centru persoana Mântuitorului: **Cina cea de Taină, Iisus în potir, Împărtăşania apostolilor**. Singur sau înconjurat de apostoli, El îşi oferă trupul ca hrană spirituală credincioşilor. Aceeaşi semnificație euharistică apare în **Cina de la Emaus**, în care Iisus înviat este recunoscut de discipoli după gestul frîngerii pâinii.

Iisus-Mare Arhiereu, redat frecvent în altar, este prototipul şi modelul preotului oficiant, simbolizând participarea specială a preoților la sacerdoțiul lui Hristos.

Mântuitorul stăpâneşte diferitele spații ale bisericii de tradiție bizantină, în funcție de cele trei demnități ale Sale: *Profet, Împărat şi Arhiereu.* În pronaos e înfățişat ca *Emanuel*, numele din profețiile mesianice; în naos, pe cupola centrală Iisus apare ca *Pantocrator*, *Împărat ceresc şi Stăpân al universului*, iar în altar, în *Dumnezeiasca Liturghie* şi *Împărtăşania apostolilor*- ca *Mare Arhiereu.*

Picturile de altar şi sculpturile consacrate lui Iisus în mediul catolic orădean ilustrează adesea reprezentări patetice ale **Răstignirii** ce pun accent pe suferința umană şi destinul tragic al *Mântuitorului.* În perioada de afirmare a barocului şi a *Contrareformei* recursul la elemente naturaliste în redarea suferinței, a martiriului a avut un scop persuasiv, urmărind impresionarea privitorului prin caracterul patetic şi dramatic al scenelor. În această direcție se încadrează *Răstignirea* realizată de pictorul sârb Teodor Ilici Cesliar.

Prin intermediul unor pictori influențați de baroc, interpretările de acest gen au influențat şi arta iconostaselor româneşti, unde întâlnim interpretări patetice, de influență occidentală ale *Coborârii de pe cruce* (Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli"din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Biserica "Sf. Nicolae").

Hristos Pantocrator

Redat în centrul cupolelor bizantine, după triumful împotriva iconoclasmului, în sec. al IX-lea, este în arta răsăriteană chipul văzut "al lui Dumnezeu cel nevăzut", cu care se confundă. Reprezentarea reflectă dogma formulată prin *Crezul de la Niceea* referitoare la consubstanțialitatea de esență sprituală dintre Tată și Fiu. Unitatea de esență spirituală a persoanelor *Sfintei Treimi* face posibilă identificarea iconografică a chipului lui Iisus cu imaginea *Atotțiitorului (Pantocrator)*, creator al cerului și al pământului, în conformitate cu primele două mărturisiri de credință ale Crezului.[13] Astfel, tipologia *Pantocratorului* este o sinteză iconografică a doctrinei creștine, reflectând mărturisirea de credință ortodoxă bazată pe "dumnezeirea" deplină, egalitatea persoanelor *Sfintei Treimi*, respectiv dubla natură, divino-umană a *Mântuitorului*. Așa cum afirma Mihail Diaconescu, specific teologiei răsăritene este faptul că vede în Iisus Hristos nu numai pe Mântuitor, ci și Logosul Creator prin care toate lucrurile au fost făcute.[14]

Traducere a expresiei ebraice *Domnul atotputernic*, termenul de *Pantocrator* e o aluzie la omniprezența, omnisciența și atotputernicia divină. Reprezentat tradițional în centrul cupolei bisericilor ortodoxe sau pe unitatea de boltă corespunzătoare acesteia, la bisericile fără turlă (Biserica cu Lună), *Pantocratorul* derivă dintr-un arhetip vechi cu originea în pictura catacombelor, iar apoi în mozaicurile artei paleocreștine. Redat bust, cu barbă și nimb crucifer, chipul lui Hristos are o frumusețe gravă, hieratică, o prestanță ce reflectă ipostaza de *Împărat ceresc* omniprezent, atotputernic și pe aceea de *Judecător* al întregului univers la cea de-a doua venire a Sa. Olimpic, autoritar, hieratic, Iisus binecuvântează cu o mână, iar cu cealaltă arată Evanghelia. Literele α și ώ ce încadrează nimbul exprimă faptul că persoana sa reunește începutul și sfârșitul, drumul parcurs de omenire de la *Creație* până la *Judecata de Apoi.*

Situată în cel mai înalt punct al bisericii, în centrul crucii descrise de planul acesteia, imaginea domină programul iconografic bizantin, reflectând cultul hristocentric al Bisericii ortodoxe. Acest *Dumnezeu de maiestate*, Tată și Fiu totodată, înconjurat de aureola slavei divine este o moștenire a artei bizantine, influențând și reprezentările occidentale, îndeosebi în arta romanică.[15]

Tema trimite și la mărturisirea de credință a creștinilor, care în timpul persecuțiilor ordonate de unii împărați romani, contestau cultul imperial, afirmând că pentru ei Iisus este singurul Împărat și Domn.[16] După oficializarea creștinismului, convingerea în atotputernicia și supremația absolută a Mântuitorului asupra lumii laice s-a putut materializa și în plan artistic. Împrumutând aluzii din vestimentația imperială

[13] „Cred într-unul Dumnezeu, *Tatăl-Atotțiitorul, Creatorul cerului și al pământului*, văzutelor tuturor și nevăzutelor Și într-unul Domn Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, unul născut care din Tatăl s-a născut mai înainte de toți vecii, *lumină din lumină, Dumnezeu adevărat* din Dumnezeu adevărat ...Cel ce este *de o ființă* cu Tatăl „

[14] Mihail Diaconescu, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, Vol I, *Teologie și estetică*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1996, p.101

[15] Jacques le Goff, *Civilizația Occidentului medieval*, București, 1970, p.222

[16] "Toată puterea mi-a fost dată în cer și pe pământ", Matei , XXVIII, 18

bizantină, iconografia religioasă a creat un nou tip de suveranitate spirituală specific creştinismului, concretizat în imaginea severă, dar şi îndurătoare a *Pantocratorului*. Din înaltul cerului Bisericii, *Hristos Pantocrator* binecuvântează fiecare credincios care intră în Casa Domnului. El veghează şi stăpâneşte asupra Creației şi a Lumii întregi, întărind promisiunea făcută apostolilor: "Şi iată că Eu sunt cu voi în toate zilele, până la sfârşitul veacului".[17] Înscris într-un medalion circular de lumină divină, Iisus e redat în slava celei de-a doua veniri, a Împărăției Sale, care "nu e din această lume".

Iisus Pantocrator apare atât pe cupolele bisericilor orădene (Biserica "Izvorul Tămăduirii", Biserica Albastră, Capela Haşaş etc.), cât şi pe bolți sau tavane, în zona corespunzătoare locului unde ar trebui să se afle cupola (ex. la Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, Biserica ortodoxă "Sfânta Treime") şi într-o variantă specifică, în cadrul icoanelor împărăteşti. Indiferent de cromatică şi maniera de redare, specifică fiecărui artist, *Pantocratorul* are aceeaşi tipologie frontală, expresia gravă, solemnă, cu nimb crucifer poleit. Pictat pe fond de aur sau pe albastrul cerului, El este înveşmântat după moda antică în tunică şi mantie imperială; cu dreapta face gestul de binecuvântare a credincioşilor, iar în stânga ține Evanghelia Noului Testament. Tronând ca împărat ceresc în centrul cupolei, simbol al bolții celeste, El este încadrat în medalionul rotund al slavei, încadrat de culorile curcubeului (Planşa I. a,b,c). Dacă în cazul cupolelor, chipul *Pantocratorului* e înconjurat de cercurile concentrice ale ierarhiilor îngereşti, la reprezentările de pe bolți, respectiv tavane, portretul e încadrat de chipurile celor patru evanghelişti, între care se află heruvimi şi serafimi. Autoritar, sever sau blând, uman, chipul Său exprimă "măreția divină întrupată într-o ființă omenească desăvârşită"[18].

Hristos Emanuel

Tema îl reprezintă pe Iisus-copil sau adolescent, redat bust, fără barbă, cu nimbul circular crucifer; cu o mână face gestul binecuvântării, iar cu cealaltă ține un rotul. Imaginea, ce apare frecvent în pronaos (Biserica ortodoxă "Sfânta Treime", Biserica cu Lună, Capela Haşaş) trimite la *Iisus-Emanuel* al profeților mesianice, fiind o ilustrare a numelui divin *Emanuel* ("cu noi este Dumnezeu") şi exprimând relația de continuitate dintre Vechiul şi Noul Testament. Pentru a întări aspectul de revelație divină al numelui *Mântuitorului*, adesea El este înconjurat de cele patru ființe simbolice descrise în *Apocalipsa* lui Ioan. În această ipostază apare şi în pronaosul Bisericii cu Lună, unde Iisus-copil, redat bust în cadrul unui medalion circular pe fond azuriu, e încadrat de cele patru ființe apocaliptice prevăzute cu aureole şi aripi: Înger, acvilă, taur şi leu (Planşa II. a.). O frumoasă reprezentare a temei apare pe tavanul pronaosului de la Biserica ortodoxă "Sfânta Treime". *Iisus Emanuel* binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în stânga ține Evanghelia deschisă pe care se văd literele α şi Ω. Portretul său, cu trăsăturile unui adolescent, este plasat pe un fundal presărat cu stele poleite şi încadrat în triunghiul simbolic al Treimii ce constituie hramul bisericii (Planşa II b.).

---

[17] Evanghelia după Matei, XXVIII, 20

[18] S. Boghiu, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, 2001, p. 116

Hristos Emanuel în potir

Reprezentată în altar, de obicei în nişa proscomidiei, imaginea semnifică actualizarea neîncetată a prezenţei lui Iisus, coborârea prin rugăciune a energiei spirituale-divine în potirul euharistic. Astfel, tipologia lui *Hristos- Emanuel în potir* este o aluzie directă la *Taina Euharistiei* instituită de însuşi Hristos la *Cina cea de Taină* şi aflată în centrul cultului ortodox. Prin forma sa, proscomidia simbolizează atât peştera din Betleem în care s-a născut Iisus, cât şi mormântul în care a fost îngropat trupul său.[19] În proscomidia Bisericii cu Lună întâlnim imaginea unui Hristos tânăr, redat cu jumătate din corp în potir (Planşa II.c.). Deasupra grotei simbolice în care e plasat chipul Mântuitorului e pictată steaua care a vestit lumii întregi Naşterea Sa, care i-a călăuzit pe magi şi indică drumul creştinului în viaţă. Pe pereţii nişei sunt redate vrejuri de viţă cu ciorchini, iar la baza potirului spice de grâu aurii. Ele simbolizează materia adusă ca ofrandă, pâinea şi vinul oferite ca hrană spirituală credincioşilor. Imaginea Mântuitorului în potirul Euharistic exprimă în plan iconografic prezenţa reală a lui Iisus, al cărui corp mistic se uneşte cu sufletul credinciosului. Sensul reprezentării este acela că Iisus se oferă pe sine însuşi ca hrană spirituală, iar noi îl recunoaştem pe Hristos însuşi în Taina Euharistiei[20].

Hristos Mare Arhiereu

Iisus-episcop, cu mitră, saccos şi omofor cu cruci e redat frecvent în absida altarului, simbolizând prezenţa divină a *Mântuitorului* pe pământ, în serviciul liturgic (Biserica cu Lună, Biserica ortodoxă “Sfânta Treime” etc). Iisus apare aici ca prototip al preotului, căruia îi transmite harul divin şi dreapta judecată a faptelor oamenilor. În jurul său, în sfântul altar stau de o parte şi de alta marii ierarhi al Bisericii Răsăritene. În această calitate de *Mare Arhiereu*, Iisus este redat şi pe un vitraliu de la peretele nordic al Bisericii ortodoxe “Sfânta Treime” .

Ca *Mare Arhiereu,* Drept-judecător, Mântuitorul e figurat stând pe tron în scena *Deisis*. Iisus-*Mare Arhiereu ceresc*, purtând mitră şi veşminte episcopale, însoţit de îngeri-diaconi, este reprezentat oficiind *Dumnezeiasca Liturghie* în altar sau pe ultimul registru din *Cerul* cupolei. Îngerii formînd un cortegiu, săvîrşesc Dumnezeiasca Liturghie în prezenţa *Marelui Arhiereu.*

În aceeaşi calitate, de *Mare Preot* al Noului Testament, Mântuitorul apare şi în scena *Împărtăşaniei Apostolilor*, oferindu-şi trupul Euharistic ucenicilor. Uneori, *Dumnezeiasca Liturghie* şi *Împărtăşania apostolilor* sunt asociate în aceeaşi reprezentare, cum este cazul scenei de la baza cupolei din Biserica Albastră. Iisus poartă mitră şi veşminte episcopale, fiind reprezentat ca de obicei, de două ori, o dată primind închinarea îngerilor diaconi, iar apoi oferindu-le potirul euharistic(Planşa II.d.).

---

[19] Cf. Ene Branişte, *Liturgica generală*, vol.II, *Noţiuni de artă bisericească. Arhitectură şi pictură creştină*, Ed. Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, 2002, p. 98

[20] Alexandre Schmemann, *Euharistia. Taina Împărăţiei*, Ed. Anastasia, 1993; I. Bordaşiu, *Sfânta Euharistie*, în *Trepte vechi şi noi în istoria Eparhiei Oradiei. Mărturii Evocări*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Oradea, 1980, p. 371-375

Deisis

După unele interpretări (I.D.Ştefănescu), reprezentarea *Deisis (rugăciune)* este legată de *Judecata de Apoi.* Maica Domnului şi Ioan Botezătorul se apropie de *Iisus-Judecător* pentru a-l ruga să aibă îndurare de omenire. În această accepţie, *Iisus-*"*Dreptul Judecător*" flancat de *Maica Domnului* şi *Sf. Ioan Botezătorul* apare în fresca din stânga absidei sudice a Capelei cimiteriale ortodoxe "Învierea Domnului" (Capela Haşaş).

După unii teologi, apariţia temei este legată de ritualul Euharistiei, care acordă un loc special *Maicii Domnului* şi *Sf. Ioan Botezătorul.* În ambele accepţii însă, este importantă noţiunea de rugăciune, ideea de mijlocire privilegiată a celor două persoane sfinte în faţa Mântuitorului.

La bisericile orădene tema apare redată în frescă pe pereţii naosului: ex. Biserica Spitalului (Planşa III.a), Biserica Albastră, Capela Haşaş (Planşa III.b.), Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc. În toate reprezentările Iisus stă pe un tron impunător şi poartă veşminte episcopale (mitră şi omoforul decorat cu cruci); cu o mână binecuvintează, iar cu cealaltă ţine Evanghelia deschisă. În cadrul temei, este evidentă atenţia acordată mâinilor rugătoare ale Maicii Domnului şi Sf. Ioan Botezătorul. Corpurile lor, aplecate cu smerenie, mâinile împreunate într-un gest de rugăciune şi implorare, constituie în acelaşi timp modelul creştinului credincios şi reflectă natura fundamentală a omului de fiinţă orientată, întoarsă spre Dumnezeu [21].

Chipul lui Hristos Acheiropoietos (Mandylion; Sfânta Mahramă)

Cea mai veche imagine a lui Hristos, conform tradiţiei este cea imprimată pe năframa Veronicăi pe drumul Golgotei, respectiv pe pânza trimisă regelui Abgar al Edessei. Integrată în categoria icoanelor „nefăcute de mână omenească „*(Acheiropoietos)* şi considerată imagine autentică a chipului Mântuitorului, reprezentarea a devenit prototip al imaginii lui Hristos în iconografia bizantină. Tema redă faţa *Mântuitorului* cu nimb circular, încadrată de iniţialele greceşti IC - XC, în centrul unei năframe pictate. În bisericile fără turlă, este pictată în centrul arcului triumfal de deasupra iconostasului.

Plasată în Biserica cu Lună în perioada de finalizare a iconostasului (1831), icoana (care în prezent poate fi văzută în muzeul bisericii, fiind înlocuită cu o copie), de dimensiuni reduse (30x40cm), e plasată la înălţimea interioară maximă a bisericii (15m), pe cheia de boltă a arcului triumfal de deasupra iconostasului. Particularitatea imaginii constă în faptul că prezintă deosebiri fundamentale în raport cu prototipul bizantin. Astfel, chipul de obicei nimbat, este lipsit în acest caz de aureola semicirculară, atributul bizantin al sfinţeniei. Realizată în ulei pe pânză şi încadrată într-o ramă de lemn, pictura, de format oval, reprezintă un bărbat cu barbă şi plete (Planşa III. d.).

[21] Tomas Spidlik, Marko Ivan Rupnik, *Credinţă şi icoană*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2008, p. 154

Un element de originalitate şi în acelaşi timp un unicat în cadrul iconografiei ortodoxe îl reprezintă redarea chipului unui laic sub pretextul "icoanei celei nefăcute de mână a *Mântuitorului*". În acest sens sunt surprinzătoare asemănările formale ale chipului cu portretele lui Horea, eroul răscoalei transilvănene din 1784. Astfel, lucrarea este o simbioză între chipul *Mântuitorului* şi cel al lui Horea.

Integrându-se tradiției imaginii divine "nefăcute de mâna omenească", lucrarea se remarcă prin redarea în *trompe l'oeil* a năframei ce poartă chipul lui Iisus, având analogii cu interpretări *occidentalizante* ale temei.[22] Iluzionismul este accentuat de faptul că icoana se vrea "înscenarea" unei pânze întinse şi agățate în două cuie, lăsând un spațiu gol în partea superioară a ramei. Remarcabilă prin finețea execuției, icoana are ca şi corespondent un alt portret de aceeaşi factură, formă şi dimensiune, reprezentându-l pe împăratul Iosif al II-lea, plasat pe arcul de deasupra cafasului corului. Mărturie a legăturii dintre *Edictul de Toleranță* din 1781 al lui Iosif al II-lea, evenimentele de la 1784 şi construirea Bisericii cu Lună, cele două portrete au fost realizate, cel mai probabil în faza finală a primei decorări a bisericii (1830). Dacă prezența unui portret al împăratului în interiorul bisericii era considerată firească, în schimb reprezentarea unui portret al lui Horea nu ar fi fost îngăduită de autorități. De aceea în acest caz au fost luate măsuri de precauție pentru a evita intervenția cenzurii. Înălțimea la care trebuie privit portretul, corelată cu dimensiunile mici ale acestuia făceau practic imposibilă recunoaşterea figurii revoluționarului român.La aceasta se adăuga posibilitatea de a invoca tema iconografică a icoanei nefăcute de mână. *Pseudo-năframa* din Biserica cu Lună reprezintă un caz original de ambivalență a imaginii în iconografia răsăriteană. Exprimând o analogie între *Patimile Mântuitorului* şi sfârşitul la fel de tragic al conducătorului răsculaților români de la 1784, icoana, a cărei semnificație simbolică era evidentă doar pentru români, avea menirea de a păstra în memoria colectivă imaginea lui Horea, simbol al luptelor acestora pentru recunoaşterea dreptului de a-şi ridica o biserică proprie în Oraşul Nou.

Imagini neobizantine redate în frescă ale Chipului Sfânt se află la baza cupolei din Biserica "Izvorul Tămăduirii"(Biserica Spitalului); în partea de est e redată *Sf. Mahramă*, (Planşa III.c) iar în cea vestică - imaginea imprimată pe cărămida din Edessa, aşa-numitul *Keramion* (Planşa III.e). Semnificația arhetipală a *Sfintei Mahrame* este confirmată şi de prezența sa frecventă în partea centrală a iconostaselor, fiind încadrată de obicei de şirul praznicelor împărăteşti(Biserica Spitalului, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc.)

Schimbarea la Față

Aşa cum afirma Michel Quenot, *Schimbarea la Față* "descoperă ochilor noştri trupeşti orbiți dumnezeirea în chip omenesc" a Mântuitorului.[23] Autorul consideră că tema *Schimbării la Față*, în care hainele şi chipul lui Iisus reflectă în jur o lumină strălucitoare, ilustrează nivelul la care poate ajunge capacitatea ființelor evoluate

[22] V.I. Stoichiță, *"Adevărata icoană"a lui Francisco de Zurbaran*, în *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, Ed. Humanitas, 1995, p. 90-111
[23] Michel Quenot, *Învierea şi icoana*, Ed. Christiana, Bucureşti, 1999, p.67

spiritual (pătrunse de Duhul Sfînt) de a influenţa materia. Astfel, ea dezvăluie apostolilor chipul de slavă al lui Iisus, transfigurarea realizată de energiile divine. Mandorla circulară care-l înconjoară, strălucirea imaterială a veşmintelor albe, aureola, exprimă strălucirea slavei divine, starea de har determinată de intervenţia *Duhului Sfânt*: „Şi a strălucit faţa lui ca soarele, şi veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina". Martori ai *Schimbării la Faţă*, apostolii s-au înspăimântat la vederea luminii divine şi la auzul vocii lui Dumnezeu, fiind reprezentaţi cu gesturi de fugă sau prăbuşire, acoperindu-şi feţele cu mâinile.

Cea mai veche reprezentare ortodoxă a temei din bisericile orădene apare la partea dinspre naos a iconostasului mic al Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din cartierul Velenţa (Planşa IV.a). Încadrată într-un cartuş baroc, scena *Schimbării la faţă* e susţinută de cele două coloane de lemn care delimitează intrarea situată în centrul despărţitorului. Iisus stă deasupra unui vârtej de nori, fiind flancat de profeţii Ilie şi Moise, care ţine în mână Tablele Legii. Jos sunt redaţi cei trei apostoli a căror atitudine exprimă devoţiune, prăbuşirea corpului la vederea luminii divine, respectiv ignoranţă. Tot în contextul receptării influenţelor picturii occidentale, tema *Schimbării la Faţă* primeşte tratări picturale, în cadrul cărora personajele sunt tratate naturalist. Şi aici Iisus stă într-un cerc de nori care-i înconjoară mandorla. La baza compoziţiei stau apostolii, doi dintre ei căzuţi într-un somn profund, iar al treilea acoperindu-şi faţa cu mâinile (Iconostasul Catedralei greco-catolice "Sf. Nicolae", sec. XIX, Planşa IV.b.).

O interpretare originală a subiectului apare în pictura murală a Bisericii cu Lună în care profeţii *Moise* şi *Ilie* sunt redaţi sub forma unor personaje fantomatice, ca două umbre ce contrastează cu strălucirea imaterială a veşmintelor Mântuitorului.

La Biserica Albastră, tema, tratată pictural, dar redată conform tipicului iconografic bizantin, apare pe arcul estic al cupolei. Apostolii cu trăsăturile feţei sumar schiţate, sunt redaţi dormind sau ferindu-şi privirea de strălucirea imaterială a luminii din jurul lui Iisus (Planşa IVc.).

Răstignirea

Temă comună artei răsăritene şi celei occidentale, *Răstignirea* este unul din arhetipurile consacrate ale iconografiei creştine şi una din cele mai importante reprezentări din istoria universală a picturii.

În arta occidentală reprezentarea diferitelor episoade ale *Răstignirii* a fost influenţată de teatrul de mistere şi a coincis cu o nouă evoluţie a sensibilităţii religioase, cu accent pe latura umană, a umilirii şi pătimirii lui Hristos pe cruce. Astfel, la sfârşitul secolului al XII-lea, alături de chipul de *maiestate* al lui Dumnezeu, tronând în mijlocul mandorlei în formă de migdală, apare şi imaginea, emoţională şi mai apropiată de pietatea populară, a lui Hristos în suferinţă.

Intenţia de a accentua divinitatea, respectiv umanitatea lui Hristos a dat naştere unor tipologii diferite. Îndeosebi în arta occidentală, *Patimile* Mântuitorului au constituit un pretext pentru realizarea unor compoziţii impresionante prin dramatismul lor **(Giotto, Grunëwald, Antonello da Messina, Perrugino, Tintoretto, El Greco, Rubens, Rembrandt, Velasquez).**

Imagini emblematice ale *Răstignirii* cu rol apotropaic apar frecvent în lumea satelor românești la marginea drumurilor. La fel ca în întreaga artă răsăriteană, în Oradea tema figurează ca element nelipsit deasupra coronamentului iconostaselor sub motivul *Crucii cu molenii,* ca punct culminant ce precede nașterea noii credințe creștine. Încoronând partea cea mai înaltă și centrală a iconostasului, Crucea cu *Iisus Răstignit* este scoasă în evidență ca simbol hristocentric, constituind punctul de convergență în Mântuirea umanității și elementul de continuitate dintre Vechiul și Noul Testament (Planșa V.a.). Crucea în asociere cu motivul *Răstignirii* constituie și un loc tradițional de închinare, destinat credincioșilor în bisericile de rit oriental. Asociind simbolismul crucii cu tema *Răstignirii*, crucile de altar, crucile folosite de preoți în cult și crucifixele monumentale plasate în biserici oferă o imagine concentrată a credinței creștine, cu multiple semnificații. Astfel, crucea se identifică cu cea de-a două persoană a Sfintei Treimi. În orice loc ar fi plasată, ea reamintește creștinului suferințele și moartea lui Hristos. Pe de altă parte crucea este și simbolul răscumpărării păcatelor, al triumfului Mântuitorului asupra întunericului și morții. Puterea lui Iisus asupra energiilor demonice și a morții este exprimată atât prin simbolismul crucii, cât și prin tema *Anastasis*, cu rol primordial în ortodoxie, în care porțile sfărâmate ale iadului iau forma unei cruci, ca urmare a intrării Mântuitorului pe tărâmul lumii de dincolo.

Redată și în frescă, tema *Răstignirii* apare ca parte integrantă a programului iconografic de tip bizantin, pe pereții naosului (ex. Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, cu o pictură de **Eremia Profeta**; Biserica Albastră, pictată de **Virginia Videa**; Biserica Spitalului, pictată de **Ioan Moldoveanu**, Planșa V.b.). În varianta iconografică ortodoxă, reflectată și de reprezentările menționate, chiar și în scena *Răstignirii*, Hristos, flancat de Maica Domnului și apostolul Ioan, își păstrează demnitatea și slava divină. În acest caz, pictorului îi revine sarcina dificilă de a reflecta concomitent cele două naturi, umană și divină ale Mântuitorului[24]. Reprezentarea temei în arta ortodoxă nu insistă asupra trupului fizic supus chinurilor. Pe cruce suferința lui Hristos este deja transfigurată: "El transcede Crucea părând mai degrabă că o poartă, decât că este ținut de ea"[25]. Simbol investit cu valoare cosmică, Crucea transformată în axă a lumii, e așezată pe Muntele Golgota, având la picioare craniul lui Adam. La fel ca în scena *Coborârii la iad*, Iisus, încă de pe cruce triumfă asupra întunericului și morții, simbolizate prin craniul strămoșului omenirii. Axa Crucii, centru al lumii și Arbore cosmic al Vieții, face legătura dintre cele trei nivele cosmice: Cerul, Pământul și Iadul, restabilind comunicarea dintre acestea. Semnificația variantei răsăritene a *Răstignirii* este aceea că prin intermediul Crucii, Hristos, *Noul* Adam, stăpânește întregul univers și își asumă Mântuirea acestuia[26].

La Biserica Albastră, Iisus răstignit este încadrat lateral de cei doi tâlhari, conform tipologiei din iconografia siriană, preferată în arta occidentală[27].

---

[24] M.Gh. Muntean, *Crucea între mit și simbol*, Ed. Limes, Cluj Napoca, 2006, p.133

[25] Michel Quenot, op.cit., p. 196

[26] I Cor.15, 22: „Căci precum în Adam toți mor, așa și în Hristos toți vor învia"

[27] I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești,* București, 1973, p.120

În mediul catolic orădean întâlnim varianta crucifixelor pe care e redat sculptural corpul lui Iisus răstignit (Altarul *Răstignirii* de la Biserica romano-catolică Olosig, crucifixul cu Iisus răstignit de la Biserica "Sf.Ladislau" etc.). Între interpretările baroce ale temei în cadrul picturii de altar se remarcă cea datorată lui **Teodor Ilici Cesliar (1746-1793)**, pictor răsăritean de influenţă barocă, cu o formaţie artistică desăvârşită la Viena, dar şi în Italia şi Rusia. Creaţia lui Teodor Ilici Cesliar poate fi situată sub semnul interferenţelor culturale care, în condiţiile instaurării dominaţiei habsburgice în Transilvania, au făcut posibilă receptarea de către mediul ortodox româno-sârb a tendinţelor stilistice novatoare reprezentate de barocul central-european, în primul rând austriac.

Preferinţa barocă pentru reprezentarea cu realism a morţii, suferinţei, martirajelor a dus la căutarea amănuntului dramatic din *Patimile* lui Iisus, transformând tema *Răstignirii* într-o imagine arhetipală a suferinţei. Forţa emoţională a subiectului rezidă în caracterul contradictoriu şi complexitatea semnificaţiilor sale, în capacitatea sa de a reprezenta simultan moartea şi viaţa, condamnarea şi salvarea, preaumanul şi supraumanul reunite în persoana Mântuitorului.

În cazul *Răstignirii* realizate de Teodor Ilici Cesliar pentru Bazilica romano-catolică din Oradea centrul de interes al compoziţiei îl constituie figura lui Iisus răstignit pe o cruce în forma literei T, care domină registrul superior al compoziţiei (Planşa V.c.). Aceasta este uşor deplasată spre dreapta, dar personajele formează un grup compact dispus în prim plan la picioarele lui Iisus. Deasupra crucii pe o placă se află inscripţia I.N.R.I., reprezentând conform obiceiului roman motivul condamnării. În dreapta crucii, într-un plan secund, se zăresc soldaţi romani care asistă la supliciu. Cea mai bine realizată, din punct de vedere tehnic şi artistic, este figura lui Iisus, care domină compoziţia şi este elementul cel mai realist al acesteia. Reprezentarea sa, în ciuda unei înguste aure luminoase din jurul capului, nu are nimic sacru. Autorul redă naturalist o suferinţă umană care se exteriorizează prin arcuirea pieptului, genunchii îndoiţi, capul sprijinit pe braţul stâng, privirea îndreptată în sus, precum şi lumina ireală care-i învăluie corpul. Chipul lui Iisus exprimă interiorizarea suferinţei, acceptarea resemnată a acesteia. Personajele care stau la picioarele crucii exteriorizează prin gesturi şi fizionomie tragismul evenimentului. Din acest grup patetic reprezentat în prim plan în registrul inferior al compoziţiei, se desprinde figura Mariei în stare de leşin, susţinută de Ioan, ucenicul cel mai iubit de Iisus, căruia acesta i-o încredinţează pe mama sa. Tonalitatea tabloului este sumbră, în acord cu tema reprezentată. La crearea atmosferei de dramă contribuie tonurile de cenuşiu care predomină în reprezentarea cerului şi revin în redarea veşmintelor personajelor. Valorificarea naturalistă a *Patimilor* denotă relaţia pictorului sârb cu arta barocă, reflectată prin insistenţa asupra naturii umane a lui Iisus şi a *Patimilor* sale.

Datorită planului în formă de cruce al bisericilor creştine tradiţionale, biserica însăşi devine un simbol hristic. Pe cupola aflată în centrul crucii cuprinse în planimetria bisericii tronează *Pantocratorul*, chip al lui Iisus înviat şi înălţat la cer, reprezentat în slava Împărăţiei Sale celeste. Prin aceasta arhitectura bizantină exprimă relaţia de continuitate dintre *Răstignirea* pe cruce, respectiv *Învierea* şi *Înălţarea la cer*.

Coborârea de pe cruce

Temă de origine bizantină, *Coborârea de pe cruce* se răspândeşte pe această filieră şi în arta occidentală, începând din secolul al XI-lea. Astfel, un hieratism tipic bizantin apare în *Coborârea de pe cruce* realizată de **Benedeto Antellami** pentru Catedrala din Parma.

În arta de factură bizantină corpul neînsufleţit este desprins de pe cruce de Iosif din Arimateea şi Nicodim, fiind susţinut lateral de Maica Domnului şi femeile mironosiţe, iar la baza crucii de ucenicul preaiubit Ioan. Corpurile aplecate ale personajelor din jurul lui Iisus descriu un arc al suferinţei imense, al milei şi compasiunii nesfârşite. Deşi profundă, suferinţa persoanelor apropiate lui Iisus este reţinută. În iconografia bizantină ea nu se transformă în disperare, ci reflectă compasiunea imensă a creştinului care, chiar în faţa dramatismului morţii, nu-şi pierde certidudinea *Învierii*.

Întâlnită deopotrivă în iconografia răsăriteană şi în cea apuseană, tema a cunoscut variante pronunţat emoţionale, îndeosebi în arta occidentală.

Ilustrând cel mai bine latura emoţională, dramatică şi umană a creştinismului, *Coborârea de pe cruce* a fost adesea pretextul unei scenografii dramatice cu accent pe exteriorizarea patetică a durerii personajelor (**Memling, Rogier van der Weyden,Tintoretto, Rubens, El Greco, Rembrandt**). Posterioară morţii fizice a lui Hristos, ea are adesea în centru exteriorizarea suferinţei celor apropiaţi, care au trăit cel mai intens dramatismul *Răstignirii*: mama Sa Maria, apostolul Ioan, cel mai iubit discipol, respectiv femeile mironosiţe.

În Oradea *Coborârea de pe cruce* este scoasă în relief ca semnificaţie, prin dispunerea ei ca icoană centrală la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa, atrăgând atenţia prin mesajul ei emoţional. Depăşind moderaţia specifică artei bizantine, scena ilustrează receptarea influenţelor iconografice baroce definite printr-o imagistică emoţională. Astfel, reprezentarea trimite la compoziţiile baroce dominate de diagonala tragică descrisă de corpul neînsufleţit al lui Iisus. Purtând amprenta unei imense suferinţe, acesta e coborât de pe cruce de Iosif din Arimateea şi Nicodim. La baza crucii e reprezentată Maria în stare de leşin, pe punctul de a cădea pe spate susţinută de Ioan şi una din femeile mironosiţe. Moment ce reflectă intensitatea suferinţei, căderea corpului Mariei în stare de leşin a fost o ipostază preferată în arta de factură barocă datorită patetismului ei. Deşi poartă aureolă, chipul lui Iisus reflectă trăirea umană a dramei. Acest aspect este evident şi în reprezentarea femeilor care o însoţesc de Maria: una din ele îşi şterge faţa de lacrimi cu o năframă, în timp ce o susţine pe cealată, al cărei corp sugerează o direcţie de cădere în faţă. Realizată în tonuri de albastru şi roşu, scena e proiectată pe fundalul unui cer valorat, redând învolburarea norilor întunecaţi, dar şi lumina difuză a amurgului (Planşa VI.a.).

Şi la iconostasul Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae" din Oradea, cel mai larg spaţiu este acordat icoanei centrale reprezentând *Coborârea de pe cruce*, pictată pe lungimea a două registre. Scena impresionează prin naturalism uman şi autenticitate, prin accentuarea laturii emoţionale. În maniera picturii baroce occidentale este sugerată alunecarea corpului neînsufleţit al lui Iisus, devenit centrul de interes al unei compoziţii în diagonală. Un element inedit este faptul că apostolul Ioan urcă şi el pe scară pentru a-l

ajuta pe Iosif din Arimeteea şi pe Nicodim să coboare corpul neînsufleţit. Conţinutul uman al subiectului este amplificat în manieră barocă prin accentuarea ideii de suferinţă, evidentă în exteriorizarea patetică a durerii Mariei. Aceasta este redată la baza crucii, în stare de leşin, ţinută în braţe de una din femeile mironosiţe. Dramatismul scenei, atmosfera de tristeţe pe care o exprimă figurile personajelor sugerează comuniunea în suferinţă, identificarea cu *Patimile* lui Iisus. La amplificarea efectului dramatic al imaginii contribuie dirijarea luminii asupra corpului răstignit al lui Iisus, respectiv a chipului Mariei, scosă în evidenţă prin strălucirea albă a năframei. Paloarea feţei sale, de un alb-gălbui, este identică cu nuanţa în care e redat corpul lui Iisus, exprimând asimilarea Mariei cu destinul acestuia (Planşa VI. b.).

Plângerea lui Hristos

De aceeaşi intensitate dramatică ca şi *Coborârea de pe cruce*, *Plângerea lui Hristos* descrie momentul ulterior acesteia. Corpul inert al lui Iisus, coborât pe sol, e înconjurat de Maria, mama sa, apostolul Ioan şi femeile mironosiţe. Motivul *Plângerii* lui Hristos, prezent în slujba Prohodului din Vinerea Mare a Săptămânii *Patimilor* apare deopotrivă în Biserica răsăriteană şi în cea apuseană, fiind înfăţişată pe epitafe şi antimise, dar şi în fresce. În lumea ortodoxă reprezentarea apare pictată ca motiv consacrat în interiorul unor baldachine care închipuie mormântul Domnului.

Printre capodoperele ce ilustrează tema, se numără varianta realizată de **Giotto** pentru Capela Scrovegni din Padova precum şi *Plângerea lui Hristos* redată în frescă în Biserica “Sf.Pantelimon” din Nerezi.

Reprezentată în partea superioară a iconostasului Bisericii cu Lună, scena are accente patetice, exprimând îndurerarea profundă a persoanelor participante (Planşa VI.c.). La fel ca în celebra lucrare a lui Giotto, se remarcă prezenţa miraculoasă a îngerilor, care împărtăşesc suferinţa personajelor. Durerea sufletească este sugerată prin fizionomia Mariei cu obrazul lipit de capul lui Iisus, dar şi motivul ”plângătoarelor” cu capetele aplecate şi pelerine cenuşii cu glugi. Un element inedit îl constituie fizionomia încrezătoare a apostolului Ioan, singurul care are privirea ridicată spre cer şi sesizează îngerii care asistă la dramă în mijlocul unui fascicul de lumină. Expresia apostolului la vederea îngerilor este o aluzie la certitudinea *Învierii*.

Calea crucii

Temă specifică picturii occidentale, *Calea Crucii* este figurată şi pe baldachinul Sfântului Epitaf din Biserica cu Lună din Oradea, operă a fraţilor **Alexandru şi Arsenie Teodorovici**. Folosit simbolic pentru slujba Prohodului Domnului, Baldachinul din lemn negru simbolizează mormântul acestuia, fiind pus în mijlocul bisericii în Vinerea Patimilor.

Decorat pe toate laturile cu picturi inspirate din *Patimile* Mântuitorului, el oferă o expresie concentrată a traseului cristic, în acord cu evocările evanghelice reactualizate în timpul slujbelor din Săptămâna Patimilor.

Ciclul de reprezentări cuprinse în tema ***Calea Crucii*** s-a costituit în contextul devoțiunii franciscane. Protectori și însoțitori ai pelerinilor pe *Via Dolorosa*, franciscanii s-au aflat la originea transpunerii în bisericile catolice a itinerarului Mântuitorului din Săptămâna Patimilor. Scenele răspundeau astfel necesităților de vizualizare și meditație ale credincioșilor care nu puteau merge în pelerinaj. Astfel, cei bolnavi sau săraci care nu puteau ajunge pe Pământul Sfânt aveau posibilitatea de a participa afectiv la traseul parcurs de pelerini. Dacă în mijlocul naturii cele 14 opriri (statio) erau marcate prin cruci și reprezentări sculpturale, în biserici traseul se realiza prin înconjurarea navei cu opriri în dreptul unor mici picturi ilustrând momentele *Calvarului.* Devoțiunea consta în meditația asupra Patimilor Mântuitorului împărțite în 14 secvențe, începând cu condamnarea la moarte și terminând cu *Punerea în mormânt.*

Învierea

Aflată în centrul creștinismului, *Învierea* este punctul culminant al vieții liturgice creștine, "Sărbătoare a Sărbătorilor", având o importanță fără egal. Scriitorul religios Dumitru Stăniloaie afirma, în acest sens, că "*Învierea* lui Hristos este evenimentul care dă sens și lumină lumii și istoriei și, prin aceasta, și vieții noastre"[28].

La fel de importantă în programul iconografic al Bisericii, tema *Învierii* a cunoscut interpretări diferite în arta răsăriteană și în cea apuseană. Îndeosebi evenimentele de după *Răstignire*, fenomenele ieșite din comun ca *Învierea* sau *Înălțarea la cer*, în care Iisus se află pe calea întoarcerii la Tatăl ceresc, impuneau sugerarea în pictură a naturii sale divine superioare, revelate cu această ocazie[29]. La fel ca evenimentul *Schimbării la Față*, *Învierea* reflectă latura divină a Mântuitorului. Cea mai veche imagine a Învierii datează din 250 d.H. și e redată sub forma *Mironosițelor la mormânt*, în picturile descoperite la Dura Europos[30]. Această tipologie a *Învierii* apare pe peretele nordic al bisericii ortodoxe „Sfânta Treime", alături de varianta tipic bizantină a temei.

Dacă în reprezentările de inspirație occidentală, se insistă asupra momentului ieșirii lui Iisus din mormânt, ținând în mână flamura biruinței asupra morții, în arta ortodoxă este mai frecventă varianta cunoscută sub numele de *Anastasis (Coborârea la iad),* redată obligatoriu pe semicalota absidei nordice. În acest caz, *Iisus Înviat*, înconjurat de mandorla de Lumină a Sărbătorii Pascale, coboară în iad, zdrobind porțile, lacătul și lanțurile care-i țin ferecați pe strămoșii omenirii. El îi întinde mâna lui Adam care iese din mormântul său. În fundal este redat alaiul profeților și patriarhilor - grupul "drepților" din Vechiul Testament, în timp ce la picioarele Mântuitorului stau demonii înlănțuiți. Imaginea exprimă astfel biruința lui Iisus asupra morții și iadului, capacitatea Sa de a învia și elibera sufletele din robia întunericului. Ea explicitează iconografic cântarea de bază a slujbei pascale ortodoxe: „Hristos a

[28] D. Stăniloaie, *Iisus Hristos, lumina lumii și îndumnezeitorul omului*, Ed. Anastasia, 1993, p. 139

[29] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Academiei R.S.R, 1966, p. 217

[30] S. Boghiu, *op.cit.*, p.98

înviat din morți cu moartea pe moarte călcând și celor din morminte viață dăruindu-le”. Tema exprimă antinomia dintre Lumina *Învierii* şi întunericul iadului, sugerată simbolic şi prin intermediul ritualului religios. Astfel, cu ocazia utreniei din noaptea Paştelor, procesiunea se opreşte pentru moment în exterior, în fața uşii dinspre apus a bisericii, timp în care luminile sunt stinse. Pentru un scurt moment, această uşă închisă simbolizează mormântul Domnului, moartea şi iadul. La fel ca Iisus, preotul face asupra ei semnul crucii, mulțimea intră în biserica inundată de Lumina *Învierii*, iar uşile împărăteşti rămân deschise pe tot timpul slujbei[31]. La fel ca tema *Anastasis*, simbolismul slujbei pascale este că lumea, păcătoasă în totalitatea sa, este mântuită prin sacrificiul de răscumpărare al lui Iisus; coborând în iad, El a deschis uşile Mântuirii pentru întreaga umanitate, vii şi morți deopotrivă. Accentuatul simbolism al luminii din slujba de *Înviere* ne arată că cei morți sunt vii cu sufletul, că în viața de dincolo “nu ne aşteaptă întunericul neființei, ci mai multă lumină”[32].

Una din cele mai sugestive interpretări ale temei *Anastasis* se află în Biserica Albastră din Oradea. Iisus, înconjurat de *Lumina Învierii*, calcă porțile transformate în cruce ale iadului şi-l eliberează pe Adam, prototipul omului din toate timpurile. În groapa întunecată de la picioarele sale, doi Arhangheli cu furci în mână străpung demonii (Planşa VII.a.). Reprezentări reuşite ale temei apar şi la Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”, Biserica Spitalului (Planşa VII b.).

Iconografia bizantină a *Învierii* a fost inspirată din Evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Aici se afirmă că după *Învierea* Sa, Iisus a coborât în iad, de unde i-a eliberat din robia întunericului pe Adam, pe înaintaşii (patriarhi şi profeți) şi pe urmaşii lui, răscumpărând astfel întreaga umanitate. Relatarea apocrifă a Coborârii lui Iisus în Limb apare şi în pictura din Roma începând din secolul al IV-lea, dar treptat s-a renunțat la ea în favoarea redării picturale a momentului în care Iisus iese din mormânt, eveniment subînțeles, dar nerelatat de Evanghelii.

Această variantă, de inspirație occidentală, nu figurează în Erminiile bizantine, dar se răspândeşte prin intermediul artiştilor influențați de picturile şi gravurile apusene, fiind considerată o creație a pictorilor Renaşterii. Datorită unor pictori marcați de stilul baroc (**Axente** şi **Iosif Pilthaurer**, **Alexandru** şi **Arsenie Teodorovici**), varianta apare în secolele XVIII-XIX şi în iconostasele româneşti din Oradea (iconostasul mic al Bisericii ortodoxe din cartierul Velența, Iconostasul Bisericii cu Lună, Iconostasul Bisericii “Sf. Nicolae”), iar ulterior şi în fresce (Biserica cu Lună, Capela Haşaş etc.). În acest caz, accentul este pus pe strălucirea divină şi slava imaterială a lui *Iisus-Înviat*, care iese triumfător din mormânt, purtând un stindard simbolic şi făcând gestul binecuvântării. La iconostasul mic al Bisericii “Sf. Arhangheli” din cartierul Velența tema este redată central, pe fața dinspre pronaos, susținută de cele două coloane care marchează trecerea. Iisus se ridică deasupra mormântului, cu steagul biruinței asupra morții în mână şi cu picioarele pe un vârtej de nori. În stânga e redat îngerul care asistă la *Înviere* şi va vesti evenimentul femeilor mironosițe, reprezentate în fundal, în timp ce se apropie de mormânt (Planşa VII.c.). Aceeaşi variantă apare şi în iconostasul

[31] Paul Evdochimov, *Rugul aprins*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1994, p.84
[32] D. Stăniloaie, *op.cit.*, p. 145

Bisericii cu Lună, în timp ce în varianta din frescă din aceeași biserică, lângă mormântul din care se ridică Iisus cu steagul în mână, sunt redate femeile mironosițe, martore ale *Învierii*, vorbind cu îngerul precum și soldații, surprinși într-un somn adânc, aluzie la ignoranța umană. Tot o tipologie apuseană apare și la iconostasul Catedralei greco-catolice "Sf.Nicolae", unde soldații sunt redați căzuți la pământ la vederea ieșirii lui Iisus din mormânt (Planșa VII d.).

La Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, varianta *Coborârii la iad* este redată în asociere cu aceea a *Mironosițelor la mormânt*. Prin aceasta relatarea evanghelică referitoare la mormântul gol arătat de înger femeilor mironosițe ca argument al *Învierii* este alăturată cu ilustrarea triumfului Mântuitorului asupra morții și iadului inspirată din evangheliile apocrife.

Înălțarea Domnului

Alături de *Schimbarea la Față* și de *Înviere*, *Înălțarea* este al treilea moment de slavă al Mântuitorului: momentul în care acesta se urcă la ceruri, în Împărăția Tatalui, pentru a sta de-a dreapta acestuia. Reprezentarea iconografică, prezentă în arta creștină încă din sec.al VI-lea, a avut ca sursă de inspirație textul evangheliilor în care se spune că Iisus s-a ridicat la cer, într-un nor ce l-a făcut invizibil, după ce s-a despărțit de apostoli sau în timp ce-i binecuvânta pe aceștia (Marcu XVI, 15; Luca, XXIV,50-52). În pictura religioasă consacrată temei, apostolii sunt redați în planul terestru, cu mâinile ridicate în sus, privind uimiți *Înălțarea Domnului*. Între ei, la mijloc e redată frontal Maica Domnului, cu mâinile ridicate spre cer într-un gest de rugăciune. În spatele ei se văd doi îngeri în veșminte de un alb strălucitor. Deasupra lor, în înaltul cerului e redat Iisus, în timp ce se ridică pe un vârtej de nori, într-o mandorlă circulară susținută de doi îngeri.

Tema apare frecvent și în programul iconografic al bisericilor orădene, fiind reprezentată în șirul praznicelor din iconostase (Biserica ortodoxă "Sfânta Treime", Capela Hașaș, Biserica Albastră, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe). Tema apare deopotrivă în cadrul frescelor (Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea) sau în vitralii (Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"). În iconostasul Capelei Hașaș, pictat de artistul **Corneliu Baba** scena este reprezentată, conform tradiției, după *Învierea Domnului*. În planul terestru apar apostolii și Maica Domnului, iar în spatele lor, cei doi arhangheli. Pictorul a redat deopotrivă Muntele Măslinilor, unde e localizat evenimentul în Faptele Apostolilor. Iisus așezat pe un cer de nori, în interiorul mandorlei circulare, e dus la cer de doi îngeri (Planșa VIII a.).

Triumful ceresc al lui Hristos

Unul dintre principalele arhetipuri ale picturii religioase baroce îl constituie scenele de apoteoză. Prin intermediul lor iconografia a fixat momentul de slavă cerească al reîntoarcerii la ceruri a lui Iisus, imediat după *Înălțare* [33]. În arta de factură răsăriteană, *Pantocratorul,* redat în mandorla circulară înscrisă în curcubeu, însoțit de

[33] S. Boghiu, *op.cit.*, p. 101

cercurile concentrice ale ierarhiilor îngereşti corespunde şi acestui moment în care Iisus, înviat şi înălţat la cer, devine *Împăratul ceresc* slăvit de cetele îngereşti.

Un exemplu elocvent pentru reprezentările de factură occidentală este fresca *Triumful ceresc al lui Hristos* (Planşa VIII. b.) ce decorează cupola Catedralei romano-catolice. Fresca a fost realizată între 1774-1776 de pictorul bavarez **Johann Nepomuk Schöpf,** fiind până la sfârşitul secolului al XIX-lea singura decoraţie murală a bisericii. În acest caz, unicul subiect al imaginii îl constituie glorificarea celestă a Mântuitotului, redat în slava Împărăţiei Sale eterne. În manieră barocă, intradosul cupolei oferă privitorului o ilustrare veridică a lumii spirituale, a Raiului populat de îngeri, sfinţi şi profeţi care au prevestit venirea lui Iisus. La baza cupolei, deasupra unui tambur iluzionist, într-un cadru scenografic alcătuit dintr-o succesiune de arcade pictate în *grisaille*, sunt redate în *racursi* o mulţime de personaje. În dreapta transeptului pot fi văzuţi părinţii omenirii, Adam şi Eva. Deasupra lor în plan secund se zăresc patriarhii, în frunte cu Melchisedec, reprezentat ca mare preot ţinând în mâini o pâine, simbol al sacrificiului de mulţumire pentru victorie, dar şi anticipare a Euharistiei. Patriarhul Moise e reprezentat arătând *Tablele Legii*, flancat de fratele său Aron, primul sacerdot al noului cult monoteist. În stânga transeptului, în mijlocul unui grup dinamic alcătuit din profeţi şi îngeri, e redat regele-profet David, cântând la harfă înveşmântat cu o pelerină roşie cu capă de hermină. Un înger ţine în faţa ochilor săi versetele *Psalmilor*, iar altul, cu mâna adusă la piept, ţine o cădelniţă, simbolizând credinţa. Tot pe cupolă, deasupra absidei altarului reţine atenţia o ceată dinamică de îngeri surprinşi într-un elan al corpului preluat de jocul învolburat al faldurilor. Doi dintre aceştia susţin o cruce masivă, simbol al jertfei şi al răscumpărării păcatului, iar altul, cu privirea ridicată spre cer, arată năframa Veronicăi. Deasupra lor, printre nori şi personaje eterice, pe fundalul unei lumini aurii învăluitoare e reprezentat Hristos în slavă înconjurat de îngeri în atitudine de devoţiune. Unul dintre ei ţine în mâini plăcuţa cu inscripţia I.N.R.I., iar celălalt se prosternează la picioarele Mântuitorului care-l binecuvântează. În dreapta lui Isus, în tonuri transparente şi diafane de ocru, se întrevede chipul lui Dumnezeu - Tatăl aureolat de triunghiul slavei divine. Mâna stângă în care ţine sceptrul împărăţiei celeste o sprijină deasupra globului pământesc. Deasupra scenei e reprezentat în zbor porumbelul Duhului Sfânt. Un grup impetuos de îngeri plutind redaţi în *racursi* se înghesuie la baza lanternei, spărgând cadrul compoziţiei.

Dispuse circular la baza cupolei, personajele exprimă simbolic relaţia de continuitate între Vechiul şi Noul Testament. În acest sens se poate remarca o succesiune a scenelor începând cu Adam şi Eva datorită cărora omenirea întreagă a căzut în păcat, încheindu-se cu scena răscumpărării acesteia prin sacrificiul Mântuitorului. Sensul reprezentării picturale este triumful creştinismului şi al lui Iisus, a cărui misiune salvatoare a fost anticipată de profeţii Vechiului Testament. În conformitate cu relatarea din *Apocalipsa lui Ioan*, în mijlocul lanternei e reprezentat Hristos binecuvântând, aureolat de razele Soarelui. În tonuri de ocru şi oliv sunt realizate o succesiune de arcade dispuse radial, care amplifică spaţialitatea cupolei şi teatralitatea compoziţiei. În interiorul acestora, în medalioane ovale, dar şi la baza unor socluri false sunt dispuse o mulţime de personaje alegorice pictate în manieră

grisaille simbolizând o parte dintre Virtuți: Speranța (ancora), Credința Creştină (crucea), Iubirea (inima), Dreptatea (balanța şi sabia), Euharistia (potirul şi ostia), Înțelepciunea (oglinda şi şarpele), Răbdarea, Pacea (ramura de măslin)[34]. Compoziția se remarcă prin conlucrarea unor procedee scenografice tipic baroce cum ar fi drapajul emoțional al faldurilor, sugestia plutirii spațiale, a mişcării ascensionale, *racursiuri* accentuate, spargerea cadrului compoziției. *Trompe l' oeil-ul* frescei se bazează şi pe folosirea echilibrată a elementelor de arhitectură iluzionistă redate în manieră *grisaille*: cartuşe cu personaje alegorice, busturi figurative, socluri, arcade, pervazuri, volute, scoici, ghirlande care asigură unitatea compoziției şi realizează o tranziție imperceptibilă de la arhitectura reală la cea iluzorie a bolții cereşti. Luminozitatea şi transparența tonurilor se accentuează spre centrul compoziției, unde îngeri evanescenți şi o lumină difuză, aurie, sugerează proximitatea Providenței.

Hristos Mântuitorul

Tema apare timpuriu în cadrul miniaturilor din secolul XI; Hristos, dătătorul de mântuire, ține în mână globul pământesc ca simbol al triumfului creştinismului pe întreg cuprinsul pământului. În această ipostază Iisus apare şi în pictura iconostasului de influență barocă al Bisericii cu Lună, realizat între 1815-1830. Icoana împărătească, de factură occidentală a *Mântuitorului,* îl reprezintă desculț, îmbrăcat într-o mantie lungă, albă şi o pelerină verde-albastră, redat în picioare deasupra unui vârtej de nori. Cotul drept şi-l sprijină pe globul pământesc pictat în aceeaşi nuanță de verde-albăstrui, iar cu mâna face semnul de binecuvântare. Chipul individualizat portretistic, este redat pictural şi înconjurat de un halou de lumină aurie. Reprezentarea e adaptată la moda barocă, fiind plasată pe fundalul unui cer valorat azuriu, cu nori pufoşi şi capete de îngeri.

Hristos Învăţătorul

Tema apare în icoana împărătească cu influențe baroce a Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența. Iisus, desculț, îmbrăcat în tunică roşie şi pelerină albastră, stă cu picioarele deasupra Pământului şi cu corpul redat pe fundalul Cerului, sugerat prin nori şi capete de îngeri cu aripi. Cu mâna dreaptă binecuvântează, iar cu stânga ține Evanghelia deschisă, a învățăturii noi pe care o aduce umanității (Planşa VIII.c.).

Hristos Vindecătorul

Una din cele mai importante activități ale lui Iisus a fost aceea de vindecător al trupului şi al sufletului, care i-a adus şi cea mai mare popularitate, determinând mulțimile să-l urmeze pe unde trecea (Matei IV, 23-25). Deşi în textul biblic se vorbeşte de numeroase vindecări înfăptuite de Iisus, în iconografia religioasă au fost

[34] N. Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen malerei aus Siebenbürgen*, în vol. *Artă românească. Artă europeană*, Ed. Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 239

privilegiate temele descrise mai pe larg în Evanghelii şi transformate de Biserică în praznice, cum sunt *Vindecarea slăbănogului la scăldătoarea Vitezda* (Ioan V, 2-9), respectiv *Vindecarea orbului din naştere.* Cele două teme apar încă din sec II d.H. în frescele din catacombe şi în ambele cazuri textul biblic ne încredinţează asupra certitudinii vindecării.[35] Temele ilustrează aspectul taumaturgic ce apare frecvent în faptele Mântuitorului. Calităţile Sale vindecătoare, de origine spirituală, sunt evidenţiate prin nimbul poleit. Atât minunea de la scăldătoarea Vitezda, cât şi aceea de la Capernaum au fost interpretate ca vindecări, prin putere dumnezeiască, ale paraliziei. Vindecarea apare ca un rezultat al credinţei, dar şi al impactului spiritual al cuvintelor Mântuitorului.

Şi în bisericile creştine din Oradea cel mai des reprezentate sunt *Vindecarea slăbănogului*, respectiv *Vindecarea orbului din naştere*, redate adesea în asociere (Biserica Spitalului, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc.).

Cea mai veche ilustrare picturală a *Vindecării orbului din naştere* apare la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sf. Arhangheli" din cartierul Velenţa, realizat în sec. al XVIII-lea. Într-un cartuş baroc, decorat cu ghirlande poleite, e figurat central Iisus care, în conformitate cu textul biblic (Ioan IX, 1-25), unge cu lut ochii orbului, redat desculţ, sprijinit în toiag. Un element inedit este faptul că personajele sunt reprezentate chiar pe malul apei (scăldătoarea Siloamului), unde Iisus l-a trimis pe orb ca să se spele pe ochi. În fundal se vede un pod şi elemente de peisaj. Lângă Iisus stau alţi doi orbi, unul având ca semn distinctiv băţul, iar celălalt, ungându-se şi el pe ochi cu acel lut. Apostolii, fără aureole, îl asistă pe Mântuitor (Planşa VIII. d.). În alte reprezentări, cum sunt cele de la Biserica Spitalului, respectiv de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, personajul vindecat apare în două secvenţe ale aceleiaşi scene: odată, în prezenţa lui Iisus, care îl atinge sau îi vorbeşte şi, a doua oară, înfăptuind vorbele acestuia (orbul se spală pe ochi într-un fel de bazin cu apă, iar slăbănogul îşi duce patul în spate).

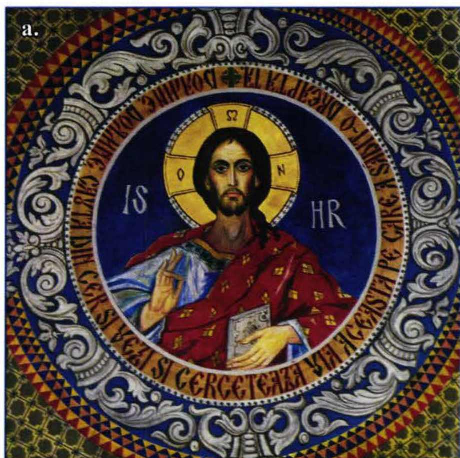
[35] Ioan IX, 7: "El s-a dus, s-a spălat şi s-a întors văzând bine"; Ioan IX, 11: „Omul acela căruia i se zice Iisus a făcut tină, mi-a uns ochii şi mi-a zis: <Du-te la scăldătoarea Siloamului şi spală-te>. M-am dus, m-am spălat şi mi-am căpătat vederea"

Hristos Pantocrator

I.a. Frescă de E. Profeta, sec. XX,
Boltă, Biserica cu Lună

I.b. Frescă de I.Moldoveanu, sec. XX,
Cupolă, Biserica Spitalului

I.c. Frescă de V.Videa, sec.XX,
Cupolă, Biserica Albastră





PLANŞA II









II.a. **Hristos Emanuel,**
frescă de E.Profeta, sec.XX,
Pronaos, Biserica cu Lună

II.b. **Hristos Emanuel,**
frescă de S. Ionescu, sec.XX,
Pronaos, Biserica ortodoxă
“Sf.Treime”

II.c. **Hristos Emanuel în potir,**
frescă de E.Profeta, sec.XX,
Proscomidie, Biserica cu Lună

II.d. **Hristos Mare Arhiereu,**
frescă de V.Videa, sec.XX,
Cupolă, Biserica Albastră



III.a. **Deisis**, frescă de I. Moldoveanu, sec.XX, Naos, Biserica Spitalului

III.b. **Deisis**, frescă de C.Baba, sec.XX, Naos, Capela Hașaș

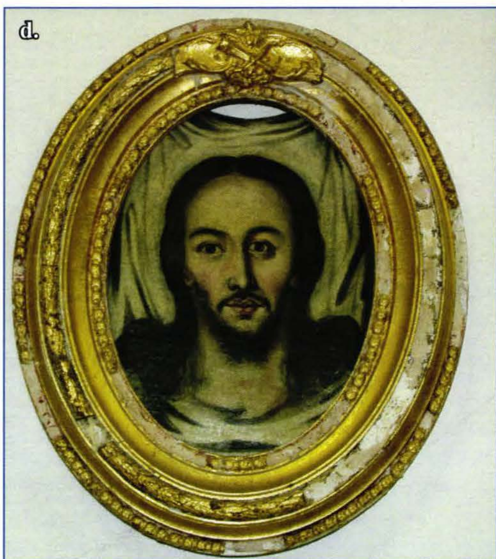
III.c. **Sf. Mahramă**, frescă de I. Moldoveanu, sec.XX, Cupolă, Biserica Spitalului

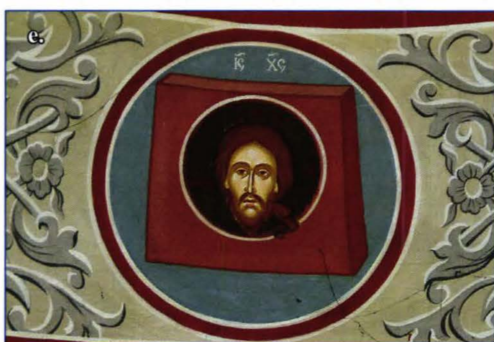
III.d. **Sf. Mahramă**, ulei/pânză, sec XIX, Biserica cu Lună

III.e. **Sf. Keramion**, frescă de I.Moldoveanu, sec.XX, Cupolă, Biserica Spitalului









Schimbarea la Faţă

IV. a. Iconostasul mic, detaliu, sec. XVIII,
Biserica ortodoxă "Sf Arhangheli"-Velenţa

IV. b. Iconostas, detaliu, sf.sec.XIX,
Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae"

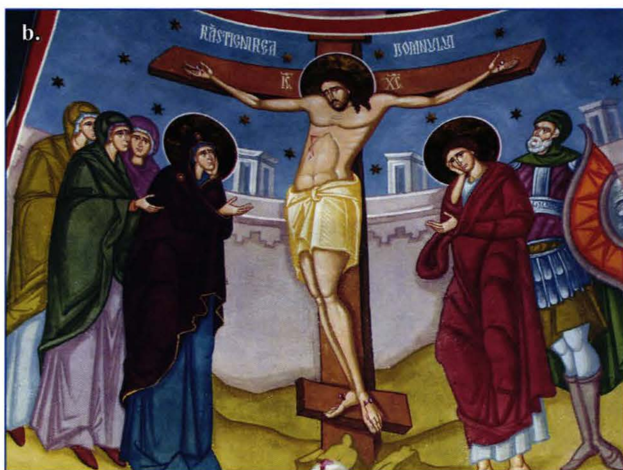
IV. c. Frescă de V.Videa, sec.XX,
Arcul estic, Biserica Albastră







a.





Răstignirea

V. a. Crucea cu molenii, Iconostas , sec .XIX, Al. şi Arsenie Teodorovici, Biserica cu Lună

V. b. Frescă de I.Moldoveanu, sec.XX, Naos, Biserica Spitalului

V. c. Altar, ulei/pânză, T.I.Cesliar, 1786, Bazilica romano-catolică

PLANŞA VI





VI a. **Coborârea de pe cruce**, Iconostas, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli", Velenţa

VI. b. **Coborârea de pe cruce**, Iconostas,detaliu, sf. sec. XIX, Catedrala greco- catolică "Sf. Nicolae"

VI. c. **Plângerea lui Iisus**, Iconostas, detaliu, sec.XIX, Biserica cu Lună



Învierea Domnului





VII. a. **Anastasis**, Frescă sec. XX, V. Videa, Naos, Biserica Albastră

VII. b. **Anastasis**, Frescă sec.XX, I. Moldoveanu, Absida nordică, Biserica Spitalului

VII. c. Iconostasul mic, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă "Sf.Arhangheli"-Velenţa

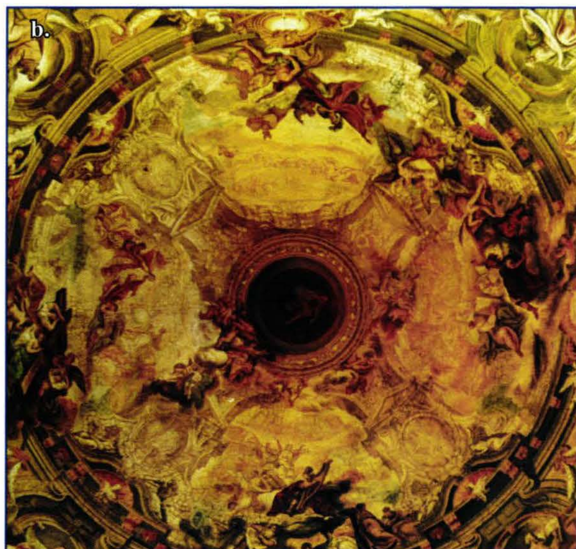
VII. d. Iconostas, detaliu, sec.XIX, Catedrala greco-catolică "Sf.Nicolae"





PLANŞA VIII





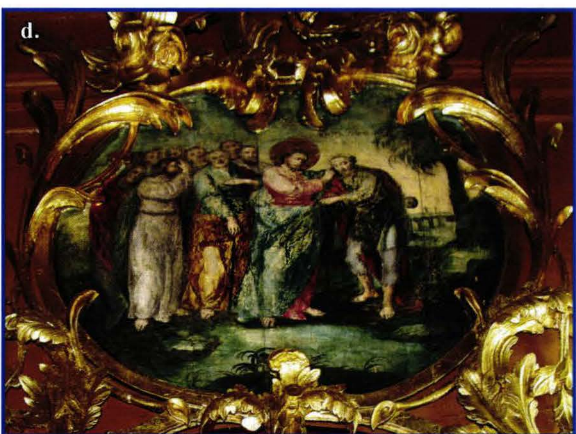
VIII. a. **Înălţarea Domnului**, Iconostas, detaliu, sec.XX, Capela Haşaş

VIII. b. **Triumful ceresc al lui Hristos**, Frescă de J.N.Schopf, sec. XVIII, Cupolă, Bazilica romano-catolică

VIII. c. **Hristos Învăţătorul**, Iconostas, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" – Velenţa

VIII. d. **Hristos Vindecătorul**, Iconostas, detaliu, sec. XVIII, Biserica ortodoxă "Sf. Arhangheli" – Velenţa





II. REPREZENTĂRI MARIALE

Importanța covârşitoare a Fecioarei Maria în viața Mântuitorului şi în devoțiunea creştină a generat şi în Oradea tipologii importante, ilustrând roluri, calități şi funcții care i-au fost atribuite în timp: Născătoare de Dumnezeu, Împărătească cerească şi Doamnă a îngerilor, rugătoare, mediatoare (în tema *Orantei, Deisis, Sf. Acoperământ, Madona Milostivirii*), grabnic ajutătoare, ocrotitoare milostivă a credincioşilor etc. Filosoful G.W.F. Hegel considera că iubirea maternă a Mariei față de Hristos este cel mai frumos conținut la care s-a ridicat arta creştină în general şi pictura religioasă în special: „iubirea religioasă în forma ei umană cea mai deplină şi mai caldă este reprezentată intuitiv... în natura feminină, simțitoare a Mariei. Tot sufletul ei, şi în general întreaga ei existență, este iubire umană față de copilul Iisus... şi totodată sufletul ei este venerație, pietate, iubire de Dumnezeu, cu care se simte una"[36]. Iconografia artistică i-a redat smerenia, supunerea în fața voinței divine (scena *Bunei Vestiri),* prezența în toate momentele cruciale din viața lui Iisus (*Naşterea, Fuga în Egipt, Drumul crucii, Răstignirea*) dar şi unicitatea calităților Sale, umane, respectiv supranaturale.

Condiția Mariei de mamă a lui Iisus în viața terestră, respectiv intercesoare pentru mântuirea oamenilor şi stăpână a cerurilor în existența celestă a generat în artă reprezentări variate. Deşi o parte dintre teme sunt comune creştinismului răsăritean şi celui occidental **(Maria cu pruncul, Buna Vestire, Vizitația, Intrarea în Biserică, Adormirea Maicii Domnului),** pictura ortodoxă a respectat în general tipologiile preluate de-a lungul timpului prin intermediul *Erminiilor*. Ca şi în cazul imaginilor lui Iisus, în pictura occidentală impactul Renaşterii şi al barocului a deschis calea unei evoluții mult mai independente a reprezentărilor religioase. Deşi intenția mesajului religios este identică, aici e vizibilă influența viziunii antropocentice a Renaşterii bazată pe coexistența dintre frumusețea divină şi cea umană şi pe impactul adesea emoțional al reprezentărilor religioase. Dacă în cazul lui Iisus pictura occidentală a recurs frecvent la variantele dramatice, emoționale desprinse din ciclul *Patimilor*, în cazul Mariei ele au favorizat reprezentarea acesteia ca arhetip al frumuseții feminine şi materne.

Şi în pictura religioasă orădeană, de factură bizantină (ortodoxă şi greco-catolică), iconografia consacrată Mariei s-a dezvoltat precumpănitor în jurul calității ei principale de mamă a Mântuitorului **(Theotokos).** Din aceasta au luat naştere reprezentări ce ilustrează afecțiunea, dar şi suferința umană a Mariei (**Maria cu pruncul în brațe, Eleusa, Glicofilousa**), tipologii ce domină în iconostasele româneşti. Prescripțiile *Erminiilor* au dominat şi aici programul iconografic, Maria

[36] G.W.F.Hegel, *op.cit.,* p. 220

fiind reprezentată tronând pe bolta absidei centrale în calitatea de împărătească cerească şi mijlocitoare privilegiată a tuturor credincioşilor în faţa Mântuitorului. Rolul de excepţie al Maicii Domnului în realizarea comuniunii dintre planurile uman şi divin s-a materializat în tema **Orantei,** respectiv **Maica Domnului Platytera,** personificare a virtuţilor ocrotitoare şi mijlocitoare ale Bisericii. Iconostasele bizantine sunt astfel dimensionate, încât permit întotdeauna vizualizarea Maicii Domnului [37]. În diferitele ei ipostaze, Născătoarea de Dumnezeu domină semicalota absidei altarului, loc prin excelenţă simbolic, în care Cerul şi Pământul, umanul şi divinul se întâlnesc prin rugăciunile Sale de mijlocire.

În mediul catolic orădean reprezentările mariale, marcate de arta barocă, au la bază predominant tipuri ce derivă din latura divină a Mariei. În acestea se pune accent pe calitatea excepţională, definită dogmatic, a fiinţei sale **(Immaculata)**, respectiv pe existenţa divină, celestă a Mariei **(Înălţarea la cer a Mariei, Încoronarea Fecioarei).** Calitatea de mediatoare privilegiată a credincioşilor apare şi aici în tipologia **Madona Milostivirii** din Capela mizericordienilor, variantă occidentală a temei **Acoperământului Maicii Domnului.**

Maica Domnului cu pruncul (Theotokos) este cea mai veche reprezentare mariologică, în directă legătură cu dogma formulată la Sinodul de la Efes din 431. În consens cu formulările acestuia, pentru spiritualitatea răsăriteană Fecioara Maria e înainte de toate *Născătoarea de Dumnezeu*, idee ce se află în centrul mariologiei ortodoxe[38]. Ea îşi are corespondentul iconografic în reprezentarea Maica Domnului cu pruncul Iisus în braţe, una din cele mai răspândite icoane din întreaga ortodoxie. Prin Maica Domnului, datorită Întrupării s-a realizat comuniunea celor două firi, divină şi umană ale Mântuitorului.[39] Caracterul divino-uman al Întrupării e exprimat şi prin aureolele purtate de cei doi, reliefând dumnezeirea Pruncului. Acesta ţine în mână un sul din textul Scripturii, al Noului Testament pe care-l aduce umanităţii.

Maica Domnului Împărăteasă cerească

Tipologia *Născătoarei de Dumnezeu(Theothokos),* fundamentală pentru Biserica răsăriteană, este ilustrată prin varianta **Celei care tronează (Etronos)**, redată frecvent în absida altarului. Acest tip mariologic “de maiestate” este de origine bizantină, fiind preluat şi de iconografia occidentală, prin variantele *Maestei* (**Cimabue, Simone Martini, Giotto** etc.). Această tipologie se va impune în semicalota absidelor din bisericile de tip bizantin, fiind întâlnită frecvent şi în Oradea: Biserica Spitalului, Biserica Albastră, Capela Haşaş (Planşa IX.a.) etc. Ideea regalităţii celeste a Maicii Domnului este sugerată prin intermediul tronului pe care aceasta stă într-o poziţie frontală, ca împărăteasă a cerurilor, cu Iisus pe genunchi, flancată de o parte şi de cealaltă de îngeri adoratori.

[37] Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005, p.54
[38] Egon Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed.Sophia, Bucureşti, 1992, p.75
[39] Alexis Kniazev, *Maica Domnului în Biserica Ortodoxă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 83

Maica Domnului Îndrumătoarea (Hodighitria)

Calitatea fundamentală a Mariei de *Născătoare de Dumnezeu* este ilustrată şi în varianta *Maica Domnului Îndrumătoarea*, larg difuzată în lumea ortodoxă. Tema ocupă un loc privilegiat în iconografia marială, avându-şi prototipul în recomandările transmise de Sf. Ev. Luca, după tradiție autorul primei icoane a Maicii Domnului. Preluată pe filieră bizantină, a devenit comună Orientului şi Occidentului. În cadrul ei Maica Domnului stă cu fața spre cel ce priveşte icoana şi arată spre *Hristos* cu mâna dreaptă, cel ce se numeşte pe sine "calea", ca un îndemn adresat creştinilor de a-l urma pe Mântuitorul lumii. Faptul că Hristos-copil poartă aureolă şi face gestul binecuvântării sugerează precocitatea sa în plan spiritual, conştientizarea timpurie a misiunii sale speciale. Această variantă apare frecvent în cadrul icoanelor împărăteşti, cum este cea de la Biserica Albastră din Oradea.

Maica Domnului Oranta (Rugătoare)

Constituie una din cele mai vechi tipologii iconografice, cu originea în pictura catacombelor şi întâlnită frecvent în mozaicurile paleocreştine. Plasată frecvent pe semicalota absidei altarului, ea simbolizează virtuțile materne, ocrotitoare şi *mijlocitoare* ale Mariei ca Mamă a tuturor credincioşilor şi ale Bisericii în rugăciunile sale de mediere pentru comunitatea creştină. Tema este ilustrată de **Maria-Oranta,** în picioare sau bust, cu sau fără pruncul Iisus, cu brațele ridicate spre cer în atitudinea de rugăciune stăruitoare, adorare şi receptare a harului divin. Motivul mijlocirii neîncetate şi privilegiate a Maicii Domnului apare deopotrivă în principalele rugăciuni şi acatiste mariale.[40] Tema *Fecioarei Orante,* redată bust, cu brațele ridicate spre cer, în atitudinea de implorare a îndurării divine, apare pe arcul estic ce încadrează absida altarului din Capela Haşaş. Maica Domnului, îmbrăcată în maforion, este flancată de chipurile prorocilor înaintemergători, dispuşi simetric în medalioane rotunde. În aceeaşi capelă, *Fecioara Orantă* este redată în picioare flancată de Arhangheli, pe primul registru al cupolei, consacrat celor mai înalte ierarhii cereşti.

În varianta iconografică a **Platyterei** *(Atotcuprinzătoare*) sau *Maica Domnului a Semnului* din icoanele ruseşti, Pruncul este înscris într-un medalion de slavă aflat lângă inima mamei sale. La fel ca şi ea, Pruncul priveşte drept în față. Reprezentată la Răsărit, pe semicalota absidei altarului, imaginea derivă dintr-o veche reprezentare bizantină, fiind o aluzie evidentă la *Întruparea* Fiului lui Dumnezeu care a primit chip uman prin intermediul Maicii Domnului. Strălucirea divină a Pruncului simbolizată de aureolă şi medalionul circular ilustrează faptul că El este "semnul"divin menționat de profetul Isaia: "Domnul însuşi vă va da un semn: iată, Fecioara va lua în pântece şi va naşte fiu şi-i va da numele Emanuel (cu noi este Dumnezeu)". Reprezentarea evidențiază latura divino-umană a Mântuitorului şi rolul Mariei în Întruparea Sa.

O inedită reprezentare a acestui tip este *Maica Domnului Platytera* cu Pruncul în medalion, aflată în semicalota absidei din Biserica cu Lună. Cu voal alb, rochie de

---

[40] „Preasfântă Marie, Maica lui Dumnezeu, roagă-te pentru noi păcătoşii, acum şi-n ceasul morții noastre"

nuanță albastru-violet şi pelerină roşie, Maica Domnului înalță lateral brațele spre cer, susținându-l în poala mantiei pe Iisus-copil înconjurat de medalionul circular al slavei. Dacă în reprezentările strict bizantine Maica Domnului priveşte frontal credinciosul, în acest caz este redată cu privirea smerită, îndreptată în jos spre Prunc, stând în picioare desculță, deasupra unor nori stilizați, de aceeaşi culoare ca şi mantia (Planşa IX.b.). Redată bust, îmbăcată în acelaşi maforion, cu mâinile îndoite din cot şi cu medalionul circular al Pruncului în față, *Maica Domnului Platytera* este figurată deopotrivă pe bolțile sau tavanele bisericilor (Biserica cu Lună, Biserica ortodoxă "Sf.Treime"etc.).

Maica Domnului Îndurătoare (Eleusa)

Variantă dezvoltată în ambință bizantină, în sec. al XII-lea, *Maica Domnului Îndurătoare (Eleusa)* simbolizează mila, îndurarea, mângâierea divină incluse în afecțiunea maternă a *Mamei* Mântuitorului. Chiar şi în cele mai tipizate reprezentări al temei, se simte prezența unei afecțiuni materne reale, umane. Dragostea maternă sugerată prin fețele lipite devine astfel un arhetip pentru iubirea, protecția şi îndurarea divină față de toți oamenii. Popularitatea temei în Orient ca şi în Occident a fost interpretată ca simbol al evoluției de la spiritualitatea liturgică şi oficială spre o spiritualitate mai umană şi meditativă, având în centru motivul afecțiunii materne[41]. Unele dintre cele mai reuşite ilustrări ale temei în Oradea sunt icoana împărătească a *Maicii Domnului-Eleusa* de la iconostasul Capelei Haşaş pictat de **Corneliu Baba** (Planşa IX. c.), icoana împărătească de tipul *Eleusa* de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea realizată de **Anastasie Demian,** respectiv *Maica Domnului Eleusa* de la iconostasul Bisericii ortodoxe „Sf.Treime" pictat de **Stela Ionescu** (Planşa IX. d.).

Adormirea Maicii Domnului

Moartea şi *Adormirea Fecioarei* a generat reprezentări plastice distincte în spiritualitatea răsăriteană şi cea catolică. Începând de prin sec al X-lea în biserica răsăriteană este reprezentată cu predilecție tema consacrată *Adormirea Maicii Domnului.* Respectând canoanele bizantine, ea reprezintă momentul în care Maria, întinsă pe patul mortuar, înconjurată de apostoli, îşi dă sufletul, care este primit de Iisus sub forma unui copil înfăşat. Şi în cazul acestei teme, la fel ca în tema *Învierii (Anastasis)* spiritualitatea răsăriteană sugerează biruința asupra morții fizice [42]. Statutul spiritual privilegiat al Maicii Domnului este exprimat prin faptul că în cazul ei, "Adormirea" în această lume este însoțită imediat de mutarea sufletului în Împărăția lui Dumnezeu. Moartea este concepută doar ca o „adormire", o fază care precede intrarea într-o altă lume. Maica Domnului e "cea dintâi ființă umană îndumnezeită", prima dintre cei aleşi primită în Împărăția lui Dumnezeu cu mult înainte de Cea de-a doua venire a lui Hristos. Înveşmântat în Lumină, Mântuitorul, primul biruitor al morții, coboară din ceruri pentru a duce personal sufletul Mariei.

[41] Egon Sendler, *op.cit.*, p.131
[42] Tomas Spidlik, Marko Ivan Rupnik, *Credință şi icoană*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2008

Imaginea surprinde o parte din misterul morții: desprinderea sufletului de trupul fizic. Sensul profund al reprezentării îl constituie prezența lui Hristos şi ajutorul său în ipostaza de *Mântuitor al sufletelor* în momentul trecerii de la această viață la cealaltă.

În această manieră specifică tradiției ortodoxe, *Adormirea Maicii Domnului* apare pe peretele de sud al Bisericii cu Lună, ilustrând chiar hramul acesteia (Planşa X.a.). Reprezentarea, datorată lui **Eremia Profeta,** se remarcă prin strălucirea aureolelor poleite, noblețea figurilor şi a gesturilor, exprimând un sentiment de durere profundă, dar reținută. Iisus, înconjurat de o mandorlă cu straturi aurii şi albastre, ține în brațe sufletul mamei Sale, redat ca un prunc înfăşat cu aureolă.

Uneori tema este redată pe peretele din spate al cafasului (Biserica Spitalului, Biserica Albastră, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea etc.). Corpul alungit al Maicii Domnului întins pe patul funerar formează în acest caz o accentuată axă orizontală a compoziției. Un detaliu obişnuit în variantele bizantine ale temei îl constituie redarea Arhanghelului Gavril cu o sabie în mână şi a evreului Antonie cu mâinile tăiate de înger pentru că a încercat să răstoarne patul pe care se afla Maria (fresca din cafasul corului de la Biserica Albastră, respectiv iconostasul Capelei Haşaş, Planşa X.b.). Alteori scena este redată simbolic, sub forma unor personaje fantomatice schițate pe partea de jos a draperiei cu care e acoperit patul (Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea).

Spre deosebire de reprezentările tradiționale bizantine, cele de influență occidentală se remarcă adesea printr-un accentaut naturalism. Un exemplu elocvent în acest sens este imaginea *Adormirii Maicii Domnului* din iconostasul Catedralei greco-catolice "Sf. Nicolae", datorată pictorului **Antal Szirmai** (Planşa X.c.). Deşi în jurul chipului Maicii Domnului se vede un halou difuz, totuşi reprezentarea este dominată de realismul morții corpului fizic. În compoziție sunt prezenți apostolii cu gesturi ce exprimă tristețea, dar lipseşte Mântuitorul care în variantele ortodoxe ține în brațe sufletul Mariei. În schimb, în registrul superior se vede printr-un nor de lumină Dumnezeu-Tatăl. Redat în varianta occidentală a unui bătrân cu barbă şi plete albe, El se pregăteşte să primească sufletul Maicii Domnului.

Înălțarea la cer a Mariei (Assunta)

Deşi tema *Adormirii Maicii Domnului* a fost preluată şi în arta occidentală, fiind prezentă în pictura gotică şi renascentistă **(Fra Angelico, Orcagna, Domenico Ghirlandajo)**, în acest spațiu va lua naştere o variantă iconografică distinctă inspirată din existența celestă a Mariei. După tradiția occidentală, la trei zile după moarte, Sfânta Fecioară a fost ridicată cu trupul la cer ca şi Fiul ei, moment celebrat prin sărbătoarea marială *Assumptio Beatae Mariae Virginis.* Din punct de vedere iconografic, în pictura occidentală înălțarea la cer a sufletului Mariei este redată sub forma înălțării trupului acesteia.

Din intenția de a transpune vizual glorificarea celestă a Mariei s-au constituit în timp două variante iconografice devenite proprii catolicismului: *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, respectiv *Încoronarea Fecioarei.*

Tema iconografică *Înălțarea la cer a Mariei* ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalță în slavă, îndreptându-se spre împărăția cerurilor.

Reprezentată de pictorii Renaşterii (**Matteo di Giovanni, Fra Angelico, Ghirlandajo, Andreea del Sarto, Tizian**), tema a fost reluată în epoca barocului, perioadă în care se identifica cu programul estetic al *Contrareformei* de a transporta gândul privitorului de la realitatea terestră spre una superioară, supranaturală (**Rubens, Pittoni, Maulbertsch, Tiepolo**). La fel ca şi *Învierea* şi *Înălţarea* Mântuitorului, tema ridicării la cer a Fecioarei Maria era un pretext de a demonstra, prin intermediul imaginii, realitatea credinţei într-o existenţă viitoare după moarte. În pictura religioasă din Oradea subiectul a fost ilustrat de pictorul austriac Joseph Vinzenz Fischer (1729-1810). Considerat unul din cei mai importanţi pictori vienezi din şcoala academistă a secolului al XVIII-lea, acesta a pictat *Înălţarea la cer a Mariei* pentru altarul principal al Catedralei romano-catolice din Oradea. Lucrarea a fost realizată în 1779, perioadă în care pictorul a receptat tendinţa clasicizantă a barocului târziu austriac. Ca şi în reprezentările tradiţionale ale subiectului, **Joseph Vincenz Fischer** ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalţă în slavă îndreptându-se spre împărăţia cerurilor (Planşa XI.a.). Pictura se caracterizează printr-o structură compoziţională tipic barocă, bazată pe alăturarea a două registre. În prim plan, în registrul terestru, sunt reprezentaţi apostolii dispuşi în semicerc în jurul mormântului gol. Portretele lor, bine individualizate, sunt un prilej de a explora felul în care aceştia se raportează la miracol. O parte din ei au privirile concentrate asupra mormântului gol, cu o expresie de adâncă meditaţie. Ceilalţi au privirile îndreptate în sus, privind extaziaţi miracolul *Înălţării Fecioarei*. Pe feţele şi în gesturile lor se citeşte întreaga gamă a trăirilor umane, de la consternare şi teamă, până la speranţă, implorare şi devoţiune profundă. Dialogul dramatic al gesturilor reflectă tendinţa specific barocă de a recurge la scenografia teatrală. Dacă în registrul inferior predomină umanizarea figurilor, exprimată printr-o redare diferenţiată a vârstei, fizionomiei şi trăirilor, registrul celest sugerează un spaţiu ideal definit prin imponderabilitate şi luminozitate, atribute ale apartenenţei la o realitate superioară, supranaturală. Acest registru este dominat de figura Mariei; reprezentată în slavă, plutind printre nori, ea se îndreaptă spre un spaţiu luminos simbolizând transcendenţa, redat pe fondul unui subtil degradeu albăstrui. Culorile veşmintelor sale, imateriale (albul rochiei şi albastrul mantiei) exprimă detaşarea faţă de lume şi nivelul înalt al trăirii ei interioare. Dematerializarea fiinţei Mariei este reflectată şi prin aureola luminoasă care-i înconjoară capul şi expresia chipului transfigurat de extazul mistic. La picioarele sale se află semiluna, atribut al Mariei ca regină a cerurilor, preluat din *Apocalipsa lui Ioan*. Drumul spre cer al Mariei este călăuzit de îngeri care ţin în mâini atribute ale Fecioarei preluate din litaniile creştine: flori de trandafir, simbol al renaşterii mistice, flori şi cunună de crini, simbol al purităţii şi al abandonului mistic sub semnul graţiei divine.

Plutirea îngerilor înaripaţi, mişcarea emoţională a faldurilor în zona superioară a compoziţiei reflectă aspiraţia barocă de a sparge cadrele compoziţiei prin redarea unui spaţiu care se deschide spre înălţimile transcendenţei. Între cele două planuri aparent separate se stabileşte atât o corespondenţă coloristică, cât şi una de trăire religioasă, figura apostolului Ioan sugerând că devoţiunea este principala cale de comunicare cu

divinitatea. Lucrarea prezintă analogii cu pictura lui Sebastiano Ricci din Biserica Sf. Carol din Viena, care a servit probabil ca sursă de inspirație pentru Fischer, dar se distinge de aceasta printr-o încadrare mai firească în compoziție a miracolului şi prin relația de comunicare afectivă stabilită între cele două planuri. Ea urmează tipologia tradițională de reprezentare prezentă şi la **Tizian, Rubens, Pittoni, Maulbertsch, Tiepolo**.

Scena este reprezentată ca un vârtej care poartă personajul principal, pe Fecioara Maria, până la jumătatea distanței între locul unde este aşteptată de Dumnezeu şi locul unde au rămas ucenicii.

Tema *Assuntei* este ilustrată şi de sculptura realizată în bronz situată în fața Bisericii romano-catolice Olosig. Lucrarea este o transpunere în bronz realizată în secolul al XIX-lea, după o statuie barocă din piatră realizată în 1735 şi pierdută între timp. Autorul a redat plastic elanul mişcării ascensionale ce cuprinde veşmântul Mariei, reprezentată cu brațele ridicate spre cer şi cu o expresie de extaz ce prefigurează beatitudinea celestă.

Immaculata

Inspirată din descrierea Apocalipsei, tema iconografică a *Immaculatei* a devenit frecventă în perioada *Contrareformei*, ca metaforă a triumfului Bisericii catolice asupra protestantismului. Dogma *Imaculatei Concepții* pe care o exprimă pictural se referă la absolvirea Mariei încă din momentul naşterii sale de consecințele păcatului originar. Deşi proclamată ca dogmă de credință abia în 1854 prin Bula *Ineffabilis Deus*, doctrina *Imaculatei Concepții* a generat dezbateri şi reprezentări artistice încă din perioada Renaşterii, una din primele figurări plastice datorându-i-se lui Carlo Crivelli (1492).

Noul tip iconografic o reprezintă pe Maria ca fecioară neprihănită coborând din înaltul cerului, având Luna la picioare şi o cunună din 12 stele în jurul capului. Privirea sa smerită se îndreaptă spre Pământ, iar brațele sunt încrucişate în gestul celei care se roagă. În contextul dezbaterilor *Conciliului de la Trento* şi al expansiunii *Contrareformei,* tema a cunoscut o deosebită popularitate. În acest context sunt frecvente reprezentările *Immaculatei* în pictura barocă spaniolă (**Murillo, Zurbaran, Huan Valdes Leal, Antonio Pereda**).Tema se regăseşte şi în pictura de altar din Oradea epocii baroce, una din cele mai timpurii reprezentări fiind lucrarea provenită de la fosta biserică a franciscanilor, astăzi în Biserica romano-catolică Olosig. Altarul *Immaculatei* aflat aici, datat în 1750, ilustrează tipul iconografic consacrat, elaborat pe la 1500 şi inspirat din textul *Apocalipsei*: "În cer s-a arătat un semn mare: o femeie învăluită în soare, cu luna sub picioare şi cu o cunună de 12 stele pe cap." [43] Plasată într-un ancadrament oval, pictura o reprezintă pe Maria printre nori, stând deasupra semilunei şi strivind cu piciorul capul şarpelui încolăcit în jurul globului pământesc, imagine consacrată a triumfului marial asupra păcatului comis de cuplul originar. Şarpele ține între dinți un măr, aluzie la păcatul originar. Maria, cu o siluetă grațioasă, uşor serpentinată, e îmbrăcată într-o rochie

[43] Apocalipsa lui Ioan, XII, 1

lungă de culoare roşie peste care se află o mantie albastră cu falduri fluente. Chipul său frumos, cu o expresie suavă este înconjurat de o aureolă formată din stele. Privirea, exprimând puritate şi interiorizare, este îndreptată în jos spre globul pământesc de la picioarele sale.

În aceeaşi biserică se găseşte o altă reprezentare a *Imaculatei Concepţii* datată în secolul al XIX-lea. Realizată de pictorul academist **Friedrich Silcher**, lucrarea se remarcă prin claritatea neoclasică a compoziţiei, puritatea conturului şi a formei, echilibrul raporturilor cromatice (Planşa XI.b.). Silueta Mariei, frumos proporţionată, descrie o curbă elegantă. Reprezentarea urmează iconografia tradiţională frecventă în pictura spaniolă a secolului al XVII-lea: îmbrăcată în rochie albă şi pelerină albastră, Maria stă deasupra globului pământesc strivind cu piciorul şarpele tentaţiei. Mâna stângă este adusă la piept într-un gest de devoţiune, în timp ce cu dreapta ţine lujerul de crin, simbol al purităţii şi absenţei păcatului. Capul e înconjurat de aureola circulară din 12 stele, iar privirea este îndreptată spre cer. La baza lucrării se află doi *putti* înaripaţi, unul cu mâinile împreunate în gest de rugăciune, celălalt cu o ramură de palmier ce prefigurează gloria celestă obţinută prin suferinţă. Registrul celest în care se realizează coborârea Fecioarei pe pământ este sugerat prin norii de la picioarele sale, dar şi prin luminarea diafană a fundalului.

Maica Domnului-Regină a cerurilor (Doamnă a îngerilor)

O tipologie marială ce reflectă o contaminare cu influenţele occidentale este vizibilă în pictura din semicalota altarului de la Catedrala greco-catolică “Sf. Nicolae”, realizată de **Antal Szirmai (1860-1927).** Fecioara Maria, a cărei frumuseţe fizică este naturalistă, de factură apuseană, poartă un voal alb, pelerină roşie şi o rochie lungă de culoare albastră, simbol al planului celest. Ca şi în varianta *Immaculatei*, Ea stă desculţă deasupra unui nor prevăzut cu capete de îngeri cu aripi (Planşa XI.c.). Cu amândouă mâinile îl ţine pe Iisus prunc sprijinit de braţul stâng. De o parte şi de alta străjuiesc îngeri şi heruvimi în atitudine de adoraţie. Tema ilustrează slăvirea Fecioarei „mai înaltă decât îngerii”, prin care s-a întrupat Logosul divin, în conformitate cu atributele din rugăciunile de preamărire închinate Maicii Domnului: „mai Cinstită decât Heruvimii şi mai mărită fără de asemănare decât Serafimii”.

Încoronarea Preacuratei Fecioare Maria de Sfânta Treime

Tema **Încoronării Mariei** este figurată în arta religioasă încă din secolul al XII-lea, devenind specifică îndeosebi artei occidentale. Altarele goticului târziu reflectă un interes deosebit pentru această temă. Scena încoronării se desfăşoară în cer: Sfânta Treime ţine o coroană imperială deasupra capului Fecioarei, reprezentată pe un tron sau în genunchi şi înconjurată de îngeri **(Jacopo Torriti, Filippo Lippi, Pinturicchio, Rafael).** În epoca barocă Încoronarea Mariei este reprezentată adesea în corelaţie cu *Imaculata Concepţie*, Fecioara Maria strivind cu piciorul şarpele ce simbolizează păcatul originar.

În contextul confluenţelor bizantino-baroce, tema *Încoronării Mariei de Sfânta Treime* apare în secolul al XVIII-lea şi în cadrul picturii murale sau a iconostaselor din

Transilvania şi Banat, respectiv în pictura bisericilor ortodoxe româneşti din Ungaria. Răspândirea acestei teme de origine occidentală s-a realizat prin circulația gravurilor, dar şi prin intermediul unor pictori sârbi care au receptat influențe baroce. Un exemplu tipic este redarea temei în centrul iconostasului Bisericii cu Lună, operă a pictorilor de origine sârbă **Alexandru** şi **Arsenie Teodorovici** (Planşa XII.a.). Încadrată de un baldachin baroc, icoana reprezintă o variantă iconografică apuseană influențată şi în acest caz de tema *Immaculatei.* Ca şi în aceasta din urmă, Maria stă în picioare deasupra globului pământesc şi calcă pe şarpe, simbol al păcatului originar. Din punct de vedere iconografic un element de noutate în raport cu arta răsăriteană îl constituie reprezentarea figurativă a lui Dumnezeu-Tatăl sub forma unui bătrân cu barbă şi nimb triunghiular, dar şi prezența norilor şi a capetelor de îngeri cu aripi. Fecioara Maria ține în mâna dreaptă un lujer de crin, simbol al castității; chipul său înscris într-un frumos oval este umanizat şi inspirat din realitate. Aşezați pe un tron de nori, Iisus şi Dumnezeu-Tatăl susțin o coroană deasupra capului Mariei, aluzie la calitatea acesteia de împărăteasă a cerurilor. În punctul cel mai înalt al lucrării este reprezentat într-un cerc de lumină porumbelul Sfântului Duh. Morfologia barocă este evidentă atât la nivelul iconografiei, cât şi în învolburarea faldurilor, plasarea scenei exclusiv în registrul celest, accesibilitatea sacrului sugerată prin umanizarea persoanelor sfinte.

Maica Domnului cu pruncul deasupra norilor

Reprezentarea reflectă o adaptare la moda barocă a temei tradiționale bizantine. Tema apare frecvent în icoanele împărăteşti ale Maicii Domnului (iconostasul Bisericii ortodoxe din cartierul Velența, iconostasul Bisericii cu Lună). Particularitatea imaginilor rezultă din redarea Fecioarei Maria în planul celest, populat de nori şi îngeri. În manieră barocă, pictorii încearcă să sugereze cât mai veridic cerul, înțeles ca spațiu de manifestare prin excelență al *Sacrului.*

La Biserica cu Lună, Maica Domnului având un portret idealizat, dar individualizat fizionomic, e redată în mărime naturală, stând desculță deasupra unui grupaj de nori. Planul celest e sugerat prin azuriul fundalului, un fragment de cer valorat tipic baroc, cu nori pufoşi şi capete de îngeri. În locul maforionului tradițional vişiniu, Maria poartă un voal verzui, rochie de culoare verde închis şi pelerină portocalie căptuşită cu roz. Aureolele celor doi nu sunt circulare şi poleite, ci redate pictural sub forma unor halouri luminoase de culoare gălbuie. Pruncul ține în mână sfera globului pământesc, aluzie la universalitatea misiunii sale.

Maica Domnului Ocrotitoarea / Madona Milostivirii

Reprezentată mai rar în arta răsăriteană, tema îşi are originea în una din cele mai vechi rugăciuni mariale, respectiv în cinstirea *Sf. Acoperământ* (maforion) al Fecioarei, venerat până la jaful cruciat din 1204 la Biserica Vlaherne din Constantinopol şi considerat una din cele mai prețioase relicve sfinte ale lumii bizantine. Celebrate în spiritualitatea răsăritenă (*Sărbătoarea Sf. Acoperământ*, respectiv *Acatistul Sf.Acoperământ al Maicii Domnului, Sărbătoarea Pokrov* celebrată în bisericile slave), calitățile ocrotitoare şi apotropaice ale maforionului purtat de

Maica Domnului au stat la originea unui tip iconografic. Cu o tipologie neschimbată în arta ortodoxă rusă începând din secolul al XV-lea, tema redă vălul ținut de Fecioară sau de îngeri, întins peste poporul creştin. La Oradea, tema *Maicii Domnului Ocrotitoare* (*Sf. Acoperământ al Maicii Domnului*) a fost redată în mozaic, într-un medalion rotund ce decorează fațada clopotniței din curtea Bisericii Albastre (Planşa XII.b.) Mozaicul a fost realizat în 1985 de **Alexandru Conț** după planurile lui **Eremia Profeta**. Aici Maica Domnului, îmbrăcată în maforionul tradițional, ține în mâinile întinse vălul ce simbolizează calitățile sale de apărătoare şi neobosită ajutătoare a credincioşilor. Aceeaşi tipologie apare, redată în frescă, deasupra uşii de intrare în Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea.

Pictura occidentală a creat o variantă iconografică proprie pentru venerarea mantiei apotropaice mariale cunoscută sub numele de *Sf. Fecioară cu mantie* sau *Madona Milostivirii*, termen influențat de popularitatea imaginii în aşezămintele patronate de ordinul mizericordian. Tipologia apare frecvent în arta barocă. Şi în acest caz sub mantia ocrotitoare, larg desfăşurată a Fecioarei, se adăpostesc o mulțime de credincioşi. Această variantă occidentală, a *Madonei Milostivirii* este ilustrată şi de fresca din Capela Mizericordienilor din Oradea (Planşa XII.c.). Spre deosebire de ilustrările mai vechi ale temei, gotice sau renascentiste (**Enguerrand Quarton, Jacobello Alberegno, Pietro Domenico de Motepulciano, Simone Martini, Pierro della Francesca, Girolamo Romanino**), reprezentarea iconografică din Oradea are un caracter compozit, reunind motivul acoperământului, aluzie la calitățile de protectoare şi mijlocitoare pentru neamul omenesc, cu reprezentarea Fecioarei ca o nouă Evă, răscumpărătoare a păcatului originar, dar şi cu tema *Încoronării Mariei.* Ca şi în varianta *Immaculatei*, Maria este reprezentată tronând deasupra globului pământesc, călcând peste şarpe, simbol al triumfului asupra păcatului şi a diavolului. Concomitent, doi *putti* în zbor susțin o coroană deasupra capului său, aluzie la calitatea Mariei de împărătească a cerurilor. Ca şi în reprezentările lui Tintoretto, Maria este reprezentată cu brațele larg deschise pentru a susține o imensă mantie protectoare. Sub faldurile desfăşurate lateral ale acesteia sunt adăpostiți în dreapta reprezentanții lumii clericale (cardinali, episcopi, preoți, călugărițe), iar în stânga grupul mirenilor de diferite condiții sociale: împărați, regine, nobili şi oameni de rând. Calitățile apotropaice ale reprezentării, frecvente în instituțiile patronate de mizericordieni sunt exprimate şi prin textul scris pe o filacteră la baza compoziției: "Sub Tuum Praesidium Confugimus. Sancta. Dei. Genitrix". Acesta reprezintă cuvintele de început ale celei mai vechi rugăciuni închinate Maicii Domnului. Găsită pe un papirus din 250 d. H., datorat creştinilor copți, rugăciunea a fost introdusă în liturghia coptă, iar în epoca medievală, în cea latină. Rugăciunea este o aluzie la calitatea de protectoare a Mariei,[44] concretizată în tema şi *Acatistul Acoperământului Maicii Domnului* din cultul răsăritean, căruia în arta occidentală îi corespunde reprezentarea *Madona milostivirii.* Inscripția "Sub tuum praesidium confugimus", în asociere cu ilustrarea acestei teme apare şi la Tintoretto, unde Maria stă în picioare pe un soclu.

[44] În traducere: „La adăpostul tău alergăm Preasfântă Născătoare de Dumnezeu, nu trece cu vederea rugăciunile noastre, ci ne eliberează pe noi de nevoi, ceea ce eşti una curată şi binecuvântată”.

Maica Îndurerată (Mater dolorosa)

Motivul suferinței Mariei lângă cruce, alături de Iisus răstignit a devenit din secolul al XIII-lea obiectul devoțiunii principale a ordinului serviților. Dezvoltată pe parcursul evului mediu, devoțiunea pentru *Maria Îndurerată* e ilustrată şi de binecunoscutul imn marial *Stabat Mater*. Începând din secolul al XV-lea, sărbătoarea cunoscută sub numele de "Commemoratio augustis et doloris B. Mariae Virginis", "Compassio", "Transfixio", "Lamentatio Beatae Mariae Virginis" era special consacrată suferinței Mariei în timpul crucificării şi morții lui Hristos. În 1727 sărbătoarea a fost extinsă prin decret papal la nivelul întregii biserici latine sub denumirea „Septem dolorum B.M.V".

Treptat, iconografia mariologică s-a îmbogățit cu reprezentări inedite ale suferințelor Mariei (*Mater dolorosa, Pieta)*. Iconografia *Maicii Îndurerate* care stă lângă cruce asistând neputincioasă la suferințele şi agonia propriului fiu s-a desprins din ciclul *Patimilor* Mântuitorului, valorificate în evul mediu prin teatrul de mistere. În contextul dezvoltării pietății creştine, reprezentarea a devenit o meditație vizualizată asupra tragismului crucificării. Din secolul al XIV-lea a apărut tema celor şapte dureri ale Mariei: *Profeția lui Simeon, Fuga în Egipt, Pierderea lui Iisus la vârsta de 12 ani timp de trei zile în Ierusalim, Întâlnirea Mariei cu Iisus pe Drumul Calvarului, Crucificarea şi moartea lui Iisus, Coborârea lui Iisus de pe cruce, Punerea lui Iisus în mormânt*. Tema ilustrează faptul că Maria ca mamă a lui Iisus primeşte şi trăieşte implicit suferințele Mântuitorului în fiecare moment al vieții sale.

Frecventă în pictura religioasă a goticului târziu şi a Renaşterii, tema *Maicii Îndurerate (Mater dolorosa)* a cunoscut interpretări deosebit de expresive prin lucrările lui **Grunëwald, Rogier van der Weyden şi Memling**. Spre deosebire de temele anterioare, consacrate gloriei celeste a Fecioarei *(Înălțarea la cer şi Încoronarea Fecioarei*), respectiv calităților de protectoare şi mediatoare a acesteia *(Madona Milosteniei),* în această temă este prezentă dimensiunea tragică, umană şi maternă a existenței sale, momentul în care ea deplânge moartea fiului ei, Iisus. Experiența dramatică a mamei Mântuitorului, durerea sa nemărginită, a fost anticipată de profeția lui Simeon din Evanghelia după Luca: „Chiar sufletul tău va fi străpuns de o sabie..."[45], dar şi în pasajul referitor la momentul *Răstignirii* din Evanghelia lui Ioan în care Iisus i-o încredințează pe mama sa lui Ioan, cel mai iubit discipol.

O ilustrare remarcabilă a *Maicii Îndurerate* a fost realizată în 1841 şi semnată de pictorul academist **Mezey Lajos (1820-1880)** pentru altarul principal al Bisericii premonstratense din Oradea. Şi în acest caz este vorba de o reprezentare contemplativă. Silueta solitară a Mariei stând lângă cruce într-o pelerină lungă de culoare albastru închis sugerează o atmosferă de tristețe, reculegere, resemnare. Chipul frumos, cu ochii în lacrimi exprimă o durere nemărginită. Clarobscurul este concentrat asupra elementelor de maxim interes ale lucrării - trupul lui Iisus răstignit, respectiv chipul îndurerat al Mariei (Planşa XIII.a.).

---

[45] Evanghelia după Luca 2, 35

Pieta

Menită să stârnească mila credinciosului *(pietas),* tema compoziţională s-a dezvoltat în secolele XIV-XV în contextul goticului târziu, fiind favorizată de mistica renană a *Patimilor,* dar şi de devoţiunea pentru suferinţele mariale. Apărută mai întâi în spaţiul german, tema a fost preluată şi în goticul francez (Pieta din Avignon, Pieta de Jean Malouel), iar ulterior de artiştii italieni ai Renaşterii (**Giovanni Bellini, Cosmé Tura, Perrugino, Andreea del Sarto,Tizian, Michelangelo**). Iconografia temei descrie acelaşi moment ca şi *Plângerea*, cu deosebirea că aici sunt incluse doar Fecioara Maria şi Iisus mort. Dacă în tema anterioară, Maria era reprezentată stând lângă cruce, profund îndurerată sau în stare de leşin, în tema *Pieta* aceeaşi mamă îndurerată ţine pe genunchi trupul neînsufleţit al lui Hristos. Narativismul din *Coborârea de pe cruce* este diminuat pentru a oferi credinciosului o imagine concentrată a suferinţei, în măsură să creeze o stare de rugăciune şi meditaţie.

Pieta realizată în lemn din Biserica premonstratensă din Oradea datează din secolul al XVIII-lea şi transpune în plastică aceeaşi temă a suferinţelor Mariei (Planşa XIII.b.). Lucrarea este o copie după o celebră statuie de pelerinaj realizată în 1564, aflată în Biserica paulină din Šaštin, cel mai important sanctuar naţional al Slovaciei. Realizată din lemn în maniera goticului târziu, aceasta o reprezenta pe Maria ţinând în poală trupul neînsufleţit al lui Hristos căruia îi sprijină capul cu mâinile. Mantia sa rigidă e dispusă în formă de clopot; ambele personaje au capetele acoperite cu coroane poleite. Veneraţia publică a statuii a început chiar din acelaşi an, vindecările miraculoase care i-au fost atribuite contribuind la sanctificarea ei oficială în 1732. Datorită miracolelor legate de această reprezentare marială, *Maica Îndurerată* a devenit patroana Slovaciei. Şi în lucrarea din Oradea corpul rigid al lui Hristos e ţinut în braţe de Maria, al cărei chip cu ochii închişi este deformat de suferinţă. Asemănarea cu sculptura din Šaštin e vizibilă în aspectul pelerinei purtate de Maria, care şi în acest caz formează o amplă mantie protectoare în jurul lui Hristos. Atât Maria, cât şi Iisus poartă coroane imperiale. Capul Mariei e prevăzut cu cercul ce alcătuieşte cununa din 12 stele menţionată în descrierea din *Apocalipsă.* Corpul lui Iisus e o mărturie a *Patimilor* sale evidente prin răni, puternica arcuire a pieptului, pregnanţa scheletului şi a muşchilor pe corpul slăbit. Dominanta cromatică cenuşie a ansamblului amplifică realismul şi dramatismul morţii.

O altă ilustrare reuşită a temei o constituie *Pieta* realizată în piatră de la începutul sec. al XX-lea (1906), situată în incinta Bisericii romano-catolice Olosig, creaţie a sculptorului **Toth Istvan**. Maria, cu capul acoperit de pelerina tipică reprezentărilor de acest tip, priveşte cu nemărginită durere şi compasiune chipul lui Iisus al cărui corp îl susţine. Lucrarea, influenţată de viziunea lui **Michelangelo**, este remarcabilă prin realismul şi capacitatea de a reda în piatră impresia de moliciune a corpului neînsufleţit (Planşa XIII.c.).

Maica Domnului-Izvorul vieţii

La fel ca în cazul lui Iisus, numele Maicii Domnului a fost asociat frecvent unor vindecări miraculoase. În arta răsăriteană a fost elaborată o nouă imagine marială,

Maica Domnului-Izvorul vieţii, inspirată de o minune înfăptuită în Bizanț (un orb şi-a recăpătat vederea după ce s-a spălat pe ochi în apa unui izvor tămăduitor, în apropiere de Constantinopol). Pe acest loc, împăratul Leon cel Mare (sec.V d.H.) a ridicat o biserică închinată Maicii Domnului. Vindecările care au urmat au dus la apariția unei noi sărbători religioase, celebrate de Biserica răsăriteană sub numele de *Izvorul Tămăduirii,* în vinerea din Săptămâna Luminată.

În iconografia de tradiție bizantină, Maica Domnului, îmbrăcată în maforion, apare cu mâinile ridicate în sus, ca Orantă (rugătoare), cu Pruncul redat central, în poala mantiei. Este reprezentată bust, într-un vas baptismal ale cărui revărsări de apă se scurg într-un bazin rectangular. De jur împrejurul lui sunt redați oameni cu diferite afecțiuni dintre care unii scot apă şi beau, alții sunt stropiți cu apa vindecătoare. În planul celest, Maica Domnului e încadrată de doi îngeri. Sensul imaginii este acela că prin Maica Domnului s-a întrupat Iisus, cel care dă "apa vie"a vindecării spirituale şi fizice.

Reprezentarea evidențiază virtuțile vindecătoare ale apei pătrunse de Duhul Sfânt. În discuția cu femeia samariteancă, Iisus se consideră pe el însuşi sursa "apei vii" care vine de la Dumnezeu - Tatăl şi se transmite prin El. Forma de cristelniță a vasului în care stă Maica Domnului cu Pruncul trimite la apa sfințită şi la rolul acesteia în vindecarea spirituală.

Tema iconografică ilustrează motive din *Imnul acatist al Izvorului Tămăduirii*: "Cu adevărat eşti *izvor de apă vie*, Stăpână, că bolile cele cumplite ale sufletelor şi ale trupurilor le speli numai cu atingerea ta, ceea ce ai izvorât pe Hristos, apa de mântuire". Maica Domnului este numită ea însăşi *Izvorul tămăduirii* sau "fântână a Izvorului dumnezeesc al mântuirii" care este Iisus. În Oradea, Biserica Spitalului este închinată *Izvorului Tămăduirii*, temă reprezentată şi în icoana de hram a iconostasului.

În mediul catolic orădean, tema vindecărilor miraculoase e redată în asociere cu reprezentări sculpturale ale Mariei din sec.XIX-XX, copii ale statuii de pelerinaj de la Lourdes (Biserica "Sf. Ladislau") sau Fatima (Bazilica romano-catolică). În varianta din Biserica "Sf. Ladislau", Maria, cu mâinile împreunate în atitudine de rugăciune, striveşte şarpele păcatului originar, fiind plasată într-o nişă semicirculară ce imită grota de la Lourdes.

Tot în acest sens, *Pieta* din Biserica Premonstratensă orădeană este o copie după statuia de pelerinaj de la Šaštin, asociată unor numeroase vindecări miraculoase.

Naşterea Domnului

Una din cele mai complexe imagini, mariale şi hristologice deopotrivă, este scena *Naşterii Domnului,* a cărei redare iconografică s-a inspirat atât din Evangheliile sinoptice, cât şi din Protoevanghelia lui Iacob. Ea redă marele eveniment din istoria creştinismului, moment crucial şi în viața Mariei. Locul în care s-a manifestat îndurarea divină în lume, este marcat prin steaua care i-a călăuzit pe magi, oprită deasupra Pruncului divin. În varianta tipic bizantină, evenimentul e plasat în interiorul grotei din Bethleem. Maica Domnului, îmbrăcată în maforionul tradițional, stă întinsă lângă Prunc. De o parte şi de alta a Sa sunt redați magii şi păstorii, cu gesturi ce exprimă închinarea sau adorația. Frecvent, în aceeaşi compoziție sunt asociate secvențele *Spălării copilului*, respectiv *Îndoiala lui Iosif* (fresca din Biserica

Spitalului, Planşa XIV.a.). Deasupra grotei se află steaua ce trimite raza Duhului Sfânt asupra Pruncului. Ambivalenţa sensurilor din reprezentarea răsăriteană rezultă din faptul că Pruncul, înfăşat în giulgiu alb, e aşezat într-un leagăn în formă de sarcofag, în interiorul grotei întunecoase ce simbolizează viitorul mormânt al Domnului. Ca şi în icoana Învierii, raza de lumină a Duhului Sfânt coboară în imensitatea întunericului, ce simbolizează starea de ignoranţă a umanităţii în perioada anterioară venirii Sale.

O reprezentare pitorească, cu o ambianţă mitică, de basm a *Naşterii Domnului*, ce asociază în manieră bizantină grota din Betleem cu închinarea păstorilor şi a magilor e redată pe peretele sudic al Bisericii ortodoxe "Sfânta Treime". Semnificaţia cosmică a evenimentului este exprimată prin faptul că întreaga creaţie se îndreaptă pentru un moment spre acel loc (îngerii veghează din cer, steaua se îndreaptă din locul ei spre peştera din Betleem, magii şi păstorii vin să i se închine). Întreaga creaţie (cerul, pământul, oamenii, animalele asistă cu uimire şi bucurie la *Naşterea Domnului.* Raza de lumină care porneşte de la stea şi coboară până la capul Pruncului, îngerul care stă deasupra grotei simbolizează prezenţa lui Dumnezeu, a Duhului Sfânt care se coboară prin Iisus asupra întregii creaţii şi restabileşte comuniunea dintre planurile uman şi divin (Planşa XIV b.).

Varianta occidentală a *Naşterii Domnului*, preluată uneori şi de iconografia răsăriteană, pune accent pe motivul ieslei sfinte, transpuse atât în pictura religioasă, cât şi în ansambluri sculpturale. Dacă leagănul în care stă Pruncul are formă de sarcofag şi anticipează mormântul Domnului, în schimb, ieslea simbolizează modestia în care s-a arătat lumii Mântuitorul, îndemn pentru cei ce-l caută să se apropie cu inima smerită.[46] Centrul de interes al lucrării îl constituie adoraţia Pruncului Sfânt, flancat de părinţi, magi şi păstori. Şi în acest caz apare aluzia la viitoarele *Patimi*, sugerate prin Mielul alb întins lângă leagăn (Catedrala greco-catolică "Sf. Nicolae", respectiv Bazilica romano-catolică, Planşa XIV.c.).

x x x

O succesiune de scene legate de viaţa Mariei apare pe bolta navei principale a Bazilicii romano-catolice din Oradea. Relevante pentru stilul pictural neoclasic, ele sunt opera pictorului **Francisc Storno (1821-1907).** Pictor, proiectant de vitralii, restaurator şi colecţionar de artă, Francisc Storno provenea dintr-o familie din cantonul elveţian Tessin, dar s-a născut în Ungaria, la Kismarton. Şi-a petrecut copilăria în oraşul bavarez Landshut. După ce şi-a desăvârşit formaţia artistică la Roma şi Munchen (1840-1842), s-a stabilit la Sopron. Întemeietor al unei dinastii de artişti, Francisc Storno a realizat decoraţii monumentale în frescă pentru multe biserici şi s-a implicat deopotrivă în acţiuni de restaurare. Datorită sprijinului protectorilor săi (pictorul Friedrich von Amerling) a executat comenzi pentru aristocraţia vieneză. A participat ca desenator la restaurarea Domului "Sf. Ştefan" din Viena şi la refacerea în stil neogotic a castelului de la Grafenegg. Datorită pasiunii sale pentru vestigiile medievale şi îndeosebi pentru stilul gotic, a fost membru în numeroase comisii de restaurare. A primit numeroase însărcinări pentru identificarea vestigiilor arhitecturale

[46] V. Aga, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timişoarei, 2005, p. 170

şi picturale medievale şi întocmirea documentației de restaurare. A restaurat fresce la Biserica „Sf. Mihail" din Sopron, Biserica abațială romanică din Pannonhalma, Biserica „Sf. Iacob" din Locse[47].

Între anii 1878-1880 a decorat nava principală a Bazilicii romano-catolice din Oradea, capelele laterale şi sacristia precum şi frescele din Sala de onoare a Palatului baroc.

Singura pictură existentă până atunci în biserică era fresca ce decora cupola realizată de Johann Nepomuk Schöph. Francisc Storno a început lucrările de decorare a navei centrale şi a bolților din capelele laterale în 1879 şi le-a terminat în anul 1880. Pictura sa are un aspect unitar, exprimând prin intermediul desenului pregnant, spiritul nou al picturii neoclasice.

Scenele sunt plasate pe fundalul unui cer albastru cu steluțe poleite, în interiorul unor cartuşe rectangulare ale căror margini laterale arcuite sunt decorate cu ghirlande din frunze de laur, scoici şi volute. Pe boltă sunt redate succesiv, de la intrare spre altar, principalele scene din viața Maicii Domnului, începând cu **Naşterea Mariei** şi terminând cu Naşterea Domnului. Îndeosebi scena Naşterii Mariei se remarcă prin naturalismul redării personajelor şi interiorului. Veşmintele purtate de mamă şi copil, acoperământul patului, sunt în întregime albe, aluzie la miracolul divin al Naşterii Mariei şi la caracterul de excepție al acesteia. Într-un stil destul de naiv, artistul redă aspecte caracteristice unei scene de familie, în care nou-născutul este prezentat de părinți cunoscuților. Ioachim, îmbătrânit, cu barbă lungă, albă şi scufie pe cap, arată copilul şi ridică ochii spre cer, mulțumind Creatorului. În următorul cartuş e redată scena **Bunei Vestiri** plasată într-un interior cu elemente de arhitectură în *grisaille.* Arhanghelul Gavril, cu o siluetă exagerat de alungită, se adresează Fecioarei, care se opreşte din rugăciune pentru a asculta cuvintele îngerului. Următoarea secvență surprinde **Vizitația Mariei la Elisabeta.** Compoziția are numeroase detalii pitoreşti, împrumutate din limbajul scenei de gen (redarea realistă a ambianței din jurul casei şi a detaliilor de peisaj). În plan central este surprinsă bucuria celor două femei care se întâlnesc pe treptele casei.

Una din cele mai reuşite compoziții este scena **Naşterii Domnului** redată în maniera specific occidentală. În interiorul unei iesle de factură occidentală, Maria şi Iosif stau în genunchi, de o parte şi alta a Pruncului sfânt. Spre marginile imaginii sunt redați cei trei păstori cu toiage lungi şi gesturi de devoțiune. Steaua care a călăuzit magii, vestind marele eveniment al Naşterii Mântuitorului stă deasupra Pruncului, indicând oamenilor participarea Duhului Sfânt. Doi îngeri în zbor țin deasupra o filacteră cu inscripția *Gloria in excelsis Deo Pax hominibus bonaevolentia.* În apropierea Pruncului, stă întins Mielul, aluzie la sacrificiul hristic.

De o parte şi de alta a bolții centrale, în interirul unor nişe pictate sunt redați, stând pe socluri, profeții Vechiului Testament: Osea, Daniel, Ezechiel, Ieremia, Isaia, pe latura stângă; David, Miheia, Iona, Habacuc, Zaharia - pe partea dreaptă.

[47] Despre Francisc Storno vz. Biró, Jozsef, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapest, 1932, p.

În aripa dreaptă a transeptului artistul a realizat o imagine reuşită a *Închinării magilor*, cu personaje şi detalii orientalizante. Pe pereţii interiori ai transeptului, e redată *Fuga în Egipt*, respectiv *Moartea lui Iosif*.

Deasupra sacristiei, printre nori, în centrul unui vârtej de lumină aurie, e reprezentată tronând **Fecioara Maria ca Regină a cerului** şi **Doamnă a îngerilor**. Ca şi în scena Bunei Vestiri, Maria are o tipologie de inspiraţie gotică, fiind redată cu părul lung curgându-i pe umeri. În braţe ţine pe Iisus-copil. Îmbrăcată cu o rochie roşie şi o mantie albastră susţinută de doi îngeri, ea ţine în mână sceptrul regalităţii celeste. Două grupuri de îngeraşi susţin câte o filacteră cu inscripţia *Ave Maria*, respectiv *Salve Regina*. De jur împrejur sunt redaţi oameni de diferite condiţii: regi, principi, episcopi, soldaţi şi oameni de rând.

Pe bolta absidei altarului principal, tot pe fundalul cerului înstelat, între două urne înflorate clasicizante, doi îngeri ridică spre cer literele ce alcătuiesc cuvântul Maria.

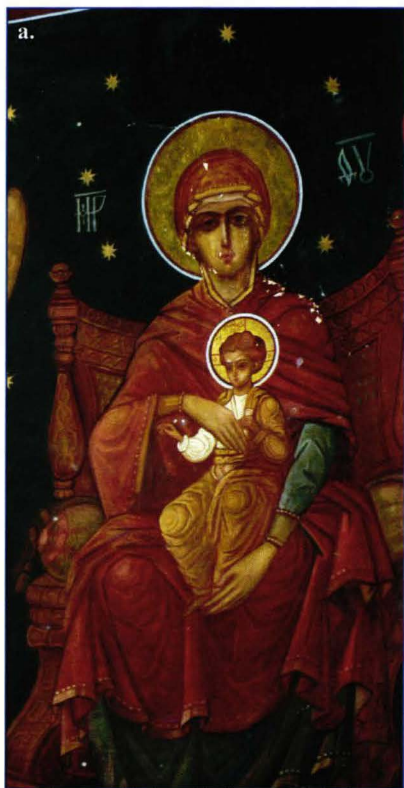
Reprezentativă pentru stilul picturii monumentale decorative practicat de Francisc Storno în epoca istorismului eclectic, fresca din Bazilica romano-catolică are o configuraţie neoclasică, din care nu lipsesc aluzii de inspiraţie gotică (tipologia Mariei din scena *Bunei Vestiri*, încăperi prevăzute cu vitralii gotice). Prin caracterul predominant static, prioritatea acordată desenului şi luminozitatea egală, rece, ea contrastează cu dinamismul baroc al cupolei.

IX. a. **Maica Domnului Împărătească cerească,** Frescă de C.Baba, sec. XX, Absida altarului, Capela Haşaş

IX. b. **Maica Domnului Platytera**, Frescă de E.Profeta, sec.XX, Absida altarului , Biserica cu Lună

IX. c. **Maica Domnului Eleusa,** Iconostas, detaliu, sec. XX, Capela Haşaş

IX d. **Maica Domnului Eleusa,** Iconostas, detaliu, sec. XX, Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"


a.


b.


c.


d.

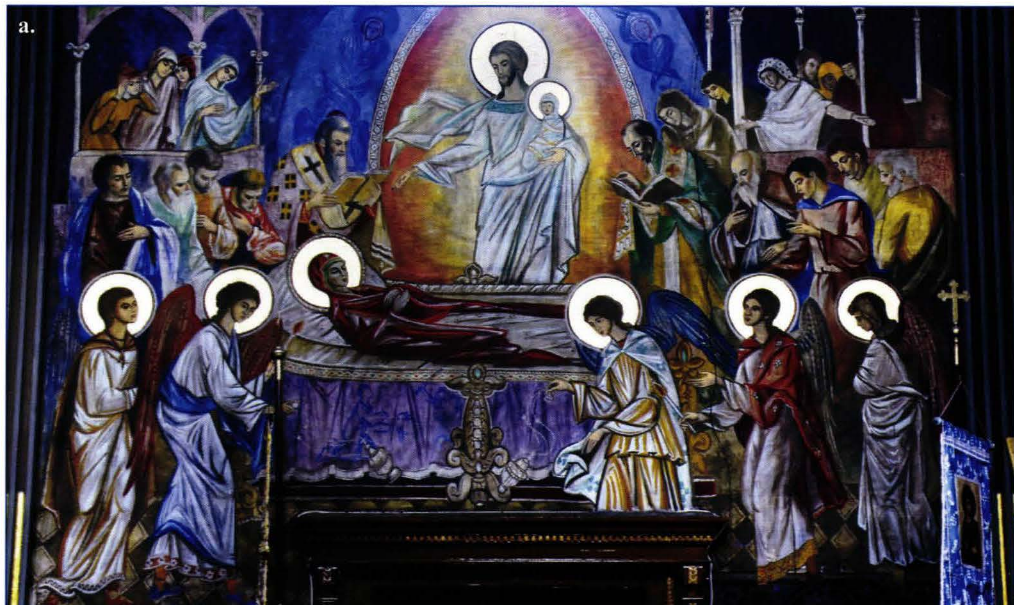
PLANŞA X

Adormirea Maicii Domnului

X. a. Frescă de E.Profeta, sec.XX, Naos, Biserica cu Lună

X. b. Iconostas, detaliu, sec. XX, Capela Haşaş

X. c. Iconostas,detaliu, sec XIX, Catedrala greco-catolică “Sf. Nicolae”











c.

XI. a. **Înălţarea la cer a Mariei**, ulei/ pânză, J.V.Fischer, 1779, Bazilica romano-catolică

XI. b. **Immaculata**, ulei/pânză, Fr.Silcher, sec. XIX, Biserica romano-catolică Olosig

XI. c. **Regina Cerului**, Frescă de A.Szirmai, sec.XIX , Absida altarului,
Catedrala greco-catolică “Sf. Nicolae”





XII. a. **Încoronarea Preacuratei Fecioare Maria de Sf.Treime**, Iconostas, detaliu, sec. XIX, Biserica cu Lună

XII. b. **Sf. Acoperământ al Maicii Domnului**, Mozaic,1985, Clopotniţă, Biserica Albastră

XII. c. **Madona Milostivirii**, Frescă, sec. XVIII, Cupolă, Capela Mizericordienilor

XIII. a. **Maica Îndurerată,** Altar principal, ulei/pânză, Mezey Lajos, 1841, Biserica premonstratensă

XIII. b. **Pieta**, sculptură în lemn, sec. XVIII, Biserica premonstratensă

XIII. c. **Pieta**, sculptură în piatră, 1906, Toth Istvan, Biserica romano-catolică Olosig


a.


c.


b.

Naşterea Domnului



XIV. a. Frescă de I.Moldoveanu, sec. XX, Biserica Spitalului

XIV. b. Frescă de S.Ionescu, sec. XX, Biserica ortodoxă “Sf.Treime”

XIV. c. Frescă de Fr.Storno, sec. XIX, Bazilica romano-catolic





III. TRADIȚIE BIZANTINĂ ȘI INFLUENȚE BAROCE-BISERICA ORTODOXĂ "SF. ARHANGHELI" - VELENȚA (1769-1779)

Influențele baroce s-au exercitat în secolul al XVIII-lea şi în mediul românesc ortodox care s-a racordat prin formule specifice la noul stil artistic, adaptându-l programului arhitectural şi temelor tradiționale bizantine. Un capitol important al simbiozelor dintre Orient şi Occident, arta bizantină şi cea barocă îl constituie iconostasele româneşti din secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Cel mai relevant exemplu din arta orădeană ortodoxă este "ansamblul artistic baroc" aflat în Biserica ortodoxă din cartierul Velența cu hramul „Sfinții Arhangheli Mihail şi Gavril"(Planşa XV). Construită între 1768-1779 pentru ortodocşii din Velența, biserica, în stilul barocului provincial, a fost ridicată pe locul unor biserici de lemn, aparținând celei mai vechi parohii ortodoxe a oraşului. Biserica a avut o covârşitoare importanță istorică pentru comunitatea ortodoxă, ea devenind un simbol al rezistenței acesteia în fața prozelitismului catolic, activ pe parcursul secolului al XVIII-lea. Lângă biserică s-a aflat prima reşedință cu caracter ortodox, folosită de episcopii sârbi ai Aradului care, în baza Privilegiilor ilire, şi-au exercitat drepturile de supremație spirituală asupra ortodocşilor din acest spațiu. Prin intermediul lor a supraviețuit astfel peste veacuri ideea episcopiei orădene, existentă şi atestată documentar în secolul al XVII-lea. Până în anul 1940 în biserică se afla steagul Miliției naționale din Velența, mărturie a rolului militar rezervat comunității ortodoxe româno-sârbe din cartierul Velenţa. Pe filiera raporturilor româno-sârbe, la decorarea bisericii de zid au participat doi artişti familiarizați cu morfologia decorativă somptuoasă, pe atunci la modă, a barocului târziu[48].

Iconostasul bisericii este considerat una din cele mai importante realizări din întreaga zonă de vest a țării. Specificitatea decorativă a acestuia este dată de o expresivă şi somptuoasă ornamentație sculptată, traforată şi poleită realizată în stil

---

[48] Descrierea monumentului la istoricul de artă Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească dinTransilvania. Secolele XIII-XVIII*, Bucureşti, 1988, p.276-277; Florian Dudaş, în vol. colectiv *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velența Orăzii*, Ed. Brevis, Oradea, 2004, p.123-194; Florian Dudaş, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului*, Ed. Lumina, Oradea, 2005; Vasile Stanciu, *Biserica Sf. Arhangheli Mihail şi Gavril din Oradea-Velența,* în vol. *Trepte vechi şi noi de istorie, cultură şi viață bisericească din eparhia Oradiei. Mărturii-Evocări,* Oradea, 1980, p. 24

rococo. Afirmându-se doar la nivelul morfologiei sculpturale sau decorative, rococoul a fost prezent sporadic în Transilvania, integrându-se organic în lumea de forme a barocului.

Decorația sculptată a iconostasului a fost realizată la fel ca și amvonul, scaunul episcopal și stranele de Axente și Iosif Pilthauer în 1779[49]. În acest act se spune că în ziua de 20 mai 1779, cu ocazia "adunării de obște" a comunității din cartierul Velența, Iosif Pilthaurer a fost însărcinat să termine lucrul început de Axentie Pilthaurer la iconostas, scaunul episcopal și amvon, pentru suma de 500 de florini.

Iconostasul delimitează altarul nedecorat al bisericii, lăsând să se vadă motivul *Ochiului Divin* poleit, pictat în interiorul unui triunghi trinitar înconjurat de raze. Imagine a armoniei divine, corespunzând literei delta din alfabetul grecesc, triunghiul Sf.Treimi apare deopotrivă în bisericile creștine și în templele francmasonice, asociind principiile divin și solar. Ochiul reprezintă manifestarea Divinității, atotștiutoare și omniprezentă, care observă prin el, dar care la rândul ei poate fi observată de cei inițiați. Numele lui Dumnezeu, înscris cu litere ebraice în triunghi simboliza credința în puterea mistică, protectoare și vindecătoare a numelui divin și a fost preluat și în arta creștină, mai ales în decorația altarelor[50]. Această variantă apare în decorația poleită de la coronamentul iconostasului din Velența, numele divin fiind traforat în interiorul triunghiului poleit, înconjurat de raze și nori argintii.

În structura iconostasului se constată o simbioză între programul tematic bizantin al dispunerii în registre și noile influențe decorative ale barocului, rococoului și stilului *zopf*. Arhitectura iconostasului e prevăzută cu colonete elegante, subțiri și adosate, terminate cu capiteluri compozite stilizate. Fusul acestora este înfășurat într-o fină țesătură vegetală poleită care-l îmbracă în spirală cu trandafiri și frunze dispuse ritmic. Se poate remarca finețea decorațiilor alcătuite din vrejuri, flori și frunze de acant dispuse în ritmuri sinuoase formând ghirlande, coronițe, panglici și cartușe tipice în jurul icoanelor. Icoanele împărătești de dimensiuni mai mari, cu rame rectangulare arcuite în manieră barocă sunt delimitate două câte două prin cartușe baroce deosebit de expresive, situate deasupra ușilor împărătești (cel principal) și a celor două uși diaconești. Acestea sunt delimitate de ghirlande alcătuite din trandafiri, frunze și panglici ce formează fundițe. Se remarcă deopotrivă medalioanele elipsoidale din registrul prorocilor, integrate organic într-un traseu sinuos rococo ce formează C-uri și creste de val. Ghirlandele dispuse la baza icoanelor din registrul apostolilor și prorocilor alcătuiesc în schimb coronițe și panglici tipice stilului *zopf*. Din punct de vedere ornamental este marcat în manieră barocă spațiul median al iconostasului. Astfel, icoana centrală reprezentând *Coborârea de pe cruce* este scoasă în evidență printr-un coronament aparte racordat prin volute și alcătuit din draperie poleită, nori și raze ce încadrează triunghiul divin.

---

[49] F. Dudaș, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului. Cea mai veche bibliotecă românească din Oradea*, Ed. Lumina, 2005, p. 11

[50] Victor Aga, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005, p. 125

Influențele baroce se exprimă pregnant în pictura iconostasului, distribuită în interiorul a 49 de icoane încadrate în rame baroce poleite. În conformitate cu tipicul bizantin în registrul icoanelor împărăteşti sunt reprezentați, în ulei pe pânză, *Mântuitorul* şi *Sfântul Ioan Botezătorul* în dreapta uşilor împărăteşti, *Maica Domnului şi Arhanghelul Mihail*, icoana de hram a bisericii, în stânga. Dacă tematica şi dispunerea în registre respectă rânduiala bizantină, în schimb mijloacele de exprimare plastică şi iconografia reflectă receptarea de către meşteri a limbajului artei baroce occidentale. Modernitatea stilului se reflectă în cea mai mare măsură în picturalitatea reprezentărilor prin renunțarea la linearismul şi hieratismul bizantin, în favoarea unei reprezentări mai realiste şi mai expresive. Astfel, pictorul a reuşit să confere volum şi materialitate personajelor sale exclusiv prin mijloace picturale, cum ar fi sugestia jocului de lumini şi umbre.

Pe uşile împărăteşti din lemn e pictată o imagine pitorească a *Bunei Vestiri*. În dreapta acestora e reprezentat *Mântuitorul* în mărime naturală, înveşmântat cu hiton roşu şi o mantie albastră cu o învolburare barocă a faldurilor. Se remarcă renunțarea totală la stilizarea geometrică a acestora în favoarea modelajului prin lumini şi umbre, picturalitatea tuşei în definirea veşmintelor şi a detaliilor anatomice ale feței. Cu o mână binecuvântează Pământul, iar cu cealaltă susține Evanghelia deschisă, în ipostaza de *Învățător*. În spatele său, pe un fundal transparent care sugerează veridic prezența cerului se văd capete de îngeri cu aripi, specifici stilului baroc.

În stânga *Mântuitorului* e reprezentat *Ioan Botezătorul* îmbrăcat în veşminte modeste de culoare brun-cenuşie. Cu stânga susține o cruce mare de tip bizantin, în timp ce dreapta este adusă la piept în semn de devoțiune. Deasupra capului poartă o aureolă aurie. Un alt element inovator îl constituie renunțarea la frontalismul strict al artei bizantine. Astfel, personajul este reprezentat din semi-profil cu capul întors spre stânga într-un uşor contrapost al corpului şi proiectat pe fundalul unui peisaj redat în perspectivă cromatică. Se poate remarca finețea degradeurilor prin care se sugerează în maniera picturii occidentale diferența de intensitate cromatică dintre prim-plan şi fundalul scenei. În fundal, în stânga, Sf. Ioan Botezătorul e reprezentat botezându-l pe Iisus în apa Iordanului.

Aceleaşi elemente de limbaj sunt prezente şi în icoana împărătească a *Maicii Domnului* din stânga uşilor împărăteşti. Ca şi în cazul Mântuitorului, veşmintele se bazează pe contrastul dintre roşu-cărămiziu şi albastru. Elementele novatoare se exprimă în căderea fluentă a faldurilor mantiei, permițând uşoara sugestie a volumului, caracterul portretistic al chipului, transparența aeriană a fundalului decorat în manieră barocă cu capete de îngeri cu aripi. Cu amândouă mâinile ea îl ține pe Iisus-Prunc care binecuvântează cu o mână.

În dreapta Maicii Domnului e reprezentat *Arhanghelul Mihail* îmbrăcat conform iconografiei tradiționale, dar printr-o tratare mult mai picturală. Sugestia coloristică a jocului de lumini şi umbre se reflectă în tratarea veşmintelor, a scutului, dar şi în finețea gradației de la prim-plan la peisajul cu orizontul plasat foarte jos din fundal.

Pe uşile diaconeşti din lemn e pictată, în stânga, *Vizitația Mariei la Elisabeta,* iar în dreapta Fecioara Maria cu părinții acesteia, Ioachim şi Ana, ambele cu stratul pictural într-o stare precară de conservare, asemenea picturii de pe uşile

împărăteşti.Un element inedit, la uşa diaconească dreaptă îl constituie redarea Mariei în varianta *Immaculatei*, stând deasupra globului pământesc şi strivind şarpele păcatului originar. Temă la modă în arta barocă a secolului al XVIII-lea, preluată prin intermediul modelelor văzute de artişti, prezenţa *Immaculatei* nu are implicaţii de ordin dogmatic în arta de tradiţie răsăriteană. *Vizitaţia,* redată naturalist, în maniera specifică picturii occidentale, exprimă bucuria celor două femei.

Sub registrul icoanelor împărăteşti, la baza iconostasului, se află patru panouri rectangulare reprezentând la dreapta *Lepădarea lui Iona* pe *ţărmul Ninivei şi Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, iar la stânga, în două scene, *Tobie şi îngerul*, respectiv *Sf.Ioan* exilat în Insula Patmos, vizitat de un înger. Toate scenele sunt spaţializate în conformitate cu viziunea occidentală asupra perspectivei. Astfel, bidimensionalitatea şi perspectiva inversă tipic bizantine au fost înlocuite cu peisaje remarcabile prin transparenţa fundalurilor, sugestia poetică, picturală, a mediului acvatic sau a fluidităţii aerului. Îndeosebi scena cu ilustrarea legendei lui Iona se remarcă prin virtuozitatea tratării perspectivei şi a peisajului aflate în deplină armonie cromatică cu scena din prim-plan. Pe fundalul mării şi al unei stânci e redat Iona, în mijlocul unei insuliţe înconjurate de apă. În spatele lui se află un chit imens cu gura rămasă deschisă (Iona, II, 11: "Şi Domnul a dat poruncă peştelui şi peştele a aruncat pe Iona la ţărm".)

Iona poartă aureolă, iar veşmintele lui se integrează armonios în tonurile de albastru ale peisajului. Aceeaşi sugestie a mediului acvatic, prin intermediul mării, insuliţelor, ceţii şi cerului, apare şi în celelalte două scene (*Tobie şi îngerul, Sf.Ioan în Patmos*). Scena *Tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul* este plasată în interiorul celulei în care a fost închis înainte de moarte. Pe podea este redat trupul decapitat al Sfântului, în timp ce capul, prevăzut cu nimb, este oferit de un soldat Salomeei.

Deasupra uşilor împărăteşti şi diaconeşti sunt reprezentate trei scene din viaţa şi faptele Mântuitorului. Toate scenele, cu mai multe personaje, sunt dispuse în interiorul unor ample medalioane elipsoidale încadrate de cartuşe expresive, decorate cu vrejuri, flori şi panglici poleite. Deasupra uşilor împărăteşti este redată *Cina cea de Taină*. Apostolii aşezaţi în cerc în jurul unei mese avându-l în centru pe Iisus, au fizionomii şi gesturi individualizate în care se întrevede influenţa reprezentărilor occidentale care pun accentul pe surprinderea reacţiilor psihologice ale personajelor. O altă scenă, remarcabilă prin compoziţie şi expresivitate este *Vindecarea orbului din naştere*. Compoziţia este plasată pe un fundal cu elemente de peisaj. Iisus, singurul care poartă aureolă, unge cu lut ochii orbului; în spatele Său se află grupul apostolilor.

Registrul superior cuprinde şirul apostolilor. Purtând aureole şi simboluri specifice (Sf. Andrei -crucea în formă de X, ap. Tadeu-fierăstrău, Bartolomeu-cuţit, ap.Ioan-cupa cu otravă) apostolii stau deasupra unor rotocoale de nori, dispuşi simetric, câte şase de o parte şi alta a compoziţiei centrale *Coborârea de pe cruce*. Depăşind convenţionalismul bizantin, scena ilustrează receptarea influenţelor iconografice apusene definite printr-o receptare emoţională a mesajului Scripturii. Ilustrând cel mai bine latura emoţională, dramatică şi umană a creştinismului, *Patimile* lui Iisus sunt şi aici pretextul unei scenografii tipic baroce cu accent pe exteriorizarea patetică a durerii personajelor. Corpul lui Iisus, dispus în diagonală, încordat de suferinţă, este coborât

de pe cruce de Iosif şi Nicodim. La baza acesteia e reprezentată Maria în stare de leşin, susținută de Ioan. Deşi poartă aureolă, chipul său reflectă trăirea umană a dramei. Realizată în tonuri de albastru şi roşu, scena e proiectată pe fundalul unui cer valorat, redând învolburarea norilor întunecați, dar şi lumina difuză a amurgului.

Coronamentul este compus din panouri ovale cuprinzând imaginile prorocilor, însoțite de rotuli din profețiile mesianice ale acestora. Moise are ca atribut Tablele Legii, iar David ține în mâini o harfă. Busturile lor sunt încadrate de ornamente vegetale somptuoase, deasupra cărora se află crucea cu moleniile.

Cercetătorul Florian Dudaş a descoperit uşile împărăteşti ale vechii catedrale din Velența. Realizate prin grija protopopolui Ioan la 1720-1721, ele ilustrau tema consacrată a *Bunei Vestiri*. Lucrarea, de certă valoare, se remarcă prin figurile monumentale, inspirate din lumea Bizanțului, ale Fecioarei Maria şi Arhanghelului Gavril, dar şi prin prezența unui registru superior în care sunt reprezentați proorocii David şi Solomon[51].

Intrarea în naos este delimitată printr-un frumos despărțitor din lemn traforat, sculptat şi poleit, care delimitează "Biserica femeilor" şi este decorat cu 19 icoane încadrate în medalioane elipsoidale. Icoanele sunt pictate pe lemn pe ambele fețe. În partea centrală două colonete îmbrăcate în ghirlande delimitează trecerea dintre pronaos şi naos şi susțin în partea superioară un cartuş baroc. Pictat pe partea dinspre intrare cu *Învierea Domnului* în manieră occidentală, iar pe partea opusă, dinspre naos, cu *Schimbarea la Față*, acesta este racordat prin expresive volute baroce. În ambele scene, care-i reflectă latura divină, energia luminoasă, nematerială, Iisus stă cu picioarele pe un vârtej baroc de nori.

Sprijinit central pe două colonete şi prevăzut cu icoane, despărțitorul delimitează pronaosul de naos. Un element specific al structurii sale este aspectul sinuos şi ondulatoriu al elementelor vegetale, ritmate în ghirlande ce formează panglici şi coronițe. Această țesătură vegetală susține din loc în loc medalioane ovale pictate cu chipurile unor sfinți şi sfinte creştine, încadrate de vrejuri, panglici, şi creste de val. În partea superioară traseul despărțitorului are un ritm ondulatoriu baroc, iar partea inferioară, dinspre pronaos este prevăzută cu icoane dispuse în medalioane rotunde, cu registrele delimitate prin console poleite. Situat în "Biserica femeilor", despărțitorul este decorat în medalioanele dinspre intrare, de la stânga la dreapta, cu figurile unor femei sfinte sau martire ca: *Sf. Varvara* (Planşa XVI. a.), *Sf. Iuliana, Sf. Tecla* (Planşa XVI.c), *Sf. Cristina, Sf. Ecaterina, Sf. Irina.* Situate în centrul medalioanelor, acestea sunt reprezentate cu atribute care fac referire la calitățile sau martirajul personajelor: *Sfânta Irina*, ca împărăteasă încoronată, *Sfânta Ecaterina* sprijinind roata martiriului, *Sfânta Cristina, Sfânta Tecla, Sfânta Barbara* ținând pe genunchi sabia cu care i s-a tăiat capul, *Sfânta Iuliana*, cu o ramură de palmier în mână. Chipurile sfintelor se remarcă prin realism şi capacitate de individualizare portretistică, sugerând inspirația pictorului din modele reale. La baza despărțitorului sunt redate *Sf. Maria Egipteanca, Sf. Evdochia, Maica Domnului cu Pruncul* (Planşa XVI.b.), *Sf. Iulita, Sf. Teodosia şi*

---

[51] F. Dudaş, C. Butişcă, Pintea C, *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velenţa Orăzii*, Ed. Brevis, Oradea, 2004, p. 125

Sf. Paraschiva. Pe partea dinspre naos, destinată inițial doar bărbaților, sunt reprezentați în medalioane sfinți martiri ca: *Sf. Arhidiacon Ştefan, Sf. Gheorghe, Sf. Procopie, Sf. Eustatie, Sf. Dimitrie, Sf. Teodor Stratilat* (Planşa XVI. d.).

Amvonul se remarcă prin aceeaşi decorație grațioasă alcătuită din ghirlande poleite. Ele încadrează pânza din dreptul pupitrului, cu reprezentarea *Sf. Apostol Pavel*, dar şi icoanele pe lemn ale parapetului şi cupei reprezentând sfinții ierarhi ai bisericii răsăritene *(Sf. Vasile cel Mare, Sf. Grigorie, Sf. Chiril),* respectiv cei patru evanghelişti cu atributele lor.

Îndeosebi tronul arhieresc se remarcă prin eleganța decorului vegetal, poleit, dispus în spirală, care îmbracă colonetele, baldachinul şi icoana pe pânză cu reprezentarea *Sf. Ioan Gură de Aur*. Stranele sunt de asemenea originale, fiind ornamentate cu coronițe alcătuite din frunze de laur poleite[52].

Plasticitatea rococoului este vizibilă şi în concepția celor două şfeşnice din lemn sculptate şi poleite, alcătuite din vrejuri cărnoase şi trandafiri dispuşi în jurul unui lujer central. Baza şfeşnicelor este alcătuită din elemente portante terminate în volute baroce, ce stau deasupra unor sfere acoperite de gheare de leu.

Între 2001-2003 sub preotul Roman Pintea, actualul paroh al bisericii, a fost realizată restaurarea vechii picturi murale a bisericii. Au fost refăcute scenele ce redau, pe boltă, deasupra stranelor, *Naşterea Domnului*, în sud, *Învierea Domnului*, în nord, precum şi chipurile celor patru evanghelişti situate pe următoarele unități de boltă ale bisericii. Concomitent, a fost vopsită în maro partea lemnoasă a mobilierului şi iconostasului şi a fost consolidat stratul poleit al acestora.

---

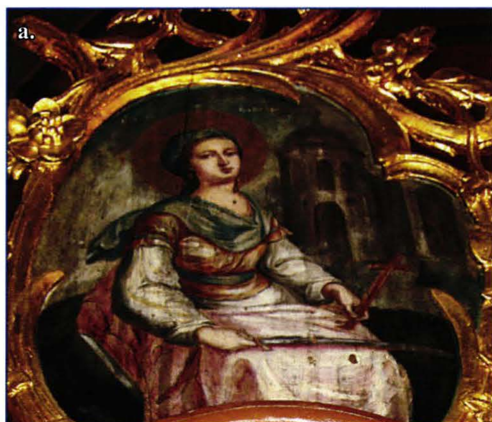
[52] Apud F. Dudaş, *Românii din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1996, p. 178;

Biserica ortodoxă "Sf.Arhangheli"-Velenţa (1769-1779)



XV. Iconostas, sec XVIII, sculptura de Axente şi Iosif Pilthaurer

Biserica ortodoxă "Sf.Arhangheli"-Velenţa (1769-1779)



Iconostasul mic al bisericii

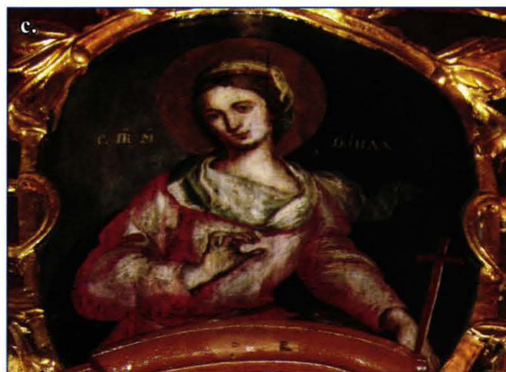
XVI. a. Sf. Varvara,
detaliu

XVI. b. Maica Domnului cu Pruncul,
detaliu

XVI. c. Sf. Tecla,
detaliu

XVI. d. Sf. martiri,
faţa dinspre naos a despărţitorului





d.

IV. NAȚIUNE ŞI CONFESIUNE: BISERICA CU LUNĂ (1784-1790)

Monument reprezentativ pentru Oradea, Biserica cu Lună şi-a păstrat valoarea emblematică de simbol al luptei pentru afirmarea identității național-ortodoxe a românilor orădeni. Construită între 1784-1790 Biserica cu Lună este din multe puncte de vedere un monument unicat de o deosebită importanță artistică, istorică, dar şi etnică, confesională.

Structurată în interior după planul unei biserici sală tradiționale cu un singur turn în dreptul fațadei, prevăzută cu pronaos, altar şi mici abside laterale, Biserica cu Lună îmbină moştenirea arhitecturii ortodoxe cu accentele baroce ale decorației exterioare. Ea ilustrează tipul bisericii cu un singur turn, tip inspirat din arhitectura bisericilor de lemn, dar prezent şi în tipologia bisericilor baroce provinciale. Îndeosebi fațada principală se remarcă prin expresivitatea plastică a ornamentelor care o ritmează: volute ionice legate prin ghirlande baroce, ghirlande dispuse în formă de coronițe, alternanța frontoanelor triunghiulare cu cele arcuite. Aceeaşi morfologie barocă apare în acoperişul turnului, prin intermediul ghirlandelor baroce decupate din tablă. În cele patru colțuri ele fac loc chipurilor pictate ale celor patru evanghelişti, stâlpii de susținere ai bisericii, prin care mesajul Noului Testament s-a răspândit în toate colțurile lumii.

Piatra de temelie a bisericii a fost pusă în 1784, anul răscoalei lui Horea. Prezența vie a evenimentului în conştiința poporului este confirmată de portretul lui Horea pictat ulterior pe cheia de boltă a arcadei de deasupra iconostasului.Din punct de vedere religios, Biserica cu Lună se confundă cu trecutul ortodocşilor orădeni, cu demersurile acestora pentru obținerea dreptului de a-şi ridica biserică în Oraşul Nou. Mult timp Biserica ortodoxă din cartierul Velența a fost singurul refugiu spiritual pentru ortodocşii orădeni, reflectând însă şi interdicția acestora de a-şi construi biserică de zid în interiorul oraşului. Sub acest aspect, ridicarea Bisericii cu Lună reprezintă în plan spiritual o recunoaştere de către autoritățile habsburgice a relevanței numerice a comunității româneşti din cartierul orădean Oraşul Nou care îşi revendică dreptul la o biserică proprie. Ea exprimă în plan arhitectural recunoaşterea în contextul *Edictului de Toleranță* (1781) a statutului de egală îndreptățire al confesiunii ortodoxe în Transilvania. Astfel, principalul succes al ortodocşilor din Oradea după Edictul de Toleranță l-a constituit recunoaşterea dreptului de a-şi ridica o biserică de zid în centrul Oraşului Nou. Semnificația Bisericii cu Lună era cu atât mai mare cu cât era prima

biserică cu turn din Oraşul Nou ridicată în epocă[53]. Ca urmare a demersurilor făcute de episcopul Roman Ciorogariu (1852-1936) imediat după reîntregirea națională din 1918, Biserica cu Lună este din 1920 Catedrala reînființatei Episcopii a Bihorului. În ziua de 23 mai 1919, pe lespezile ei au îngenuncheat Regele Ferdinand şi Regina Maria la rugăciunea de mulțumire pentru împlinirea idealului național românesc. Aşa cum afirma preotul paroh Vasile Popovici: „Numai mulțumită acestei biserici, noi orădenii am putut, tot aici, plânge de bucuria izbândirii visului strămoşesc"[54].

Pictura murală veche a bisericii, pictura, sculptura şi poleirea iconostasului este opera fraților **Alexandru** şi **Arsenie Teodorovici**. Dacă vechea pictură murală s-a pierdut, decorația interioară a bisericii fiind refăcută de Eremia Profeta, în schimb s-a păstrat iconostasul, un exemplu tipic de influență a barocului tardiv în mediul românesc. Realizat între 1815-1831 de frații Alexandru şi Arsenie Teodorovici (1768-1826), iconostasul are un caracter eclectic, rezultat din confluența elementelor tradiționale bizantine (tematica şi dispunerea în registre) cu cele proprii barocului, rococo-ului sau neoclasicismului (Planşa XVII.a.).

Fraților Teodorovici li se datorează icoanele catapetesmei şi cele de la baldachinul Sfântului Epitaf. Cel mai apreciat, Arsenie, s-a născut la Panciova în 1768, afirmându-se ca decorator de biserici la Novisad, Zemun, Mitrovița, Vârşeț, Timişoara, Gyula (Biserica ortodoxă "Sf. Nicolae") şi Buda[55]. Pictura pe lemn a fost realizată în tehnica ulei, în măsură să confere culorilor aderență, strălucire şi durabilitate. În contractul din 1817 Arsenie este denumit pictor, iar Alexandru Teodorovici figurează ca aurar. Cei doi se angajau să realizeze 12 icoane de format oval reprezentând: *Naşterea Domnului, Circumcizia, Botezul Domnului, Aducerea la templu, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea Domnului, Rusaliile, Adormirea Maicii Domnului, Naşterea Maicii Domnului, Înălțarea Sf. Cruci, Intrarea în biserică a Maicii Domnului, Soborul Sf. Arhangheli.* În document se precizează şi dispunerea icoanelor. Astfel, deasupra icoanei împărăteşti a lui Hristos va trebui pictată *Învierea lui Lazăr,* iar dedesubtul ei *Femeia samariteancă;* deasupra icoanei *Sf. Ioan Botezătorul* urma să fie pictată *Naşterea Sf. Ioan Botezătorul,* iar dedesubt *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*; deasupra icoanei împărăteşti a *Maicii Domnului – Vizitația,* iar dedesubtul ei *Fuga în Egipt*; deasupra icoanei *Sf. Nicolae- Întâlnirea dintre Petru şi Iisus pe mare*, iar dedesesubt *Iisus pe mare*[56].

Pentru pictarea bisericii comunitatea a strâns fonduri din donații particulare în valoare de 2500 de florini şi a împrumutat 6000 de florini din " fondul național" de la

---

[53] Descrierea monumentului la N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri(Biserica cu Lună) din Oradea,* Tiparul Tipografiei Diecezane, Oradea, 1934; Constantin I. Olariu, *Catedrala episcopală, "Biserica cu hramul Adormirea Maicii Domnului" din Oradea. Partea artistică,* în vol. colectiv *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani,* Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 251-333; A. Lucian, *Catedrala episcopală din Oradea,* în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980

[54] Vasile Popovici, *Catedrala noastră*, în Legea Românească, Anul IX, nr. 21, Oradea, 1929, p.3

[55] N. Firu, *Date şi documente cu privire la istoricul bisericii greco-ortodoxe române din Oradea Mare*, Arad, 1909, p. 76

[56] Arhivele Statului Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea, Ds. Nr.9

Karlovitz[57]. În contractul pentru pictarea bisericii încheiat de comunitatea ortodoxă cu Alexandru Teodorovici din 19 august 1815 acesta se angajează să picteze icoanele „după ritul cuvenit, după gustul mai nou, în aşa fel ca să depăşească pe cele din biserica Velenței”[58].

Prin tematică şi dispoziția în registre majoritatea icoanelor se încadrează în tipicul bizantin, dar cu o interpretare influenţată de limbajul artei occidentale. Cel mai important dimensional este registrul inferior prevăzut cu icoane mari, rectangulare. În conformitate cu programul iconografic bizantin pe uşile împărăteşti este reprezentată *Buna Vestire,* iar pe uşile diaconeşti *Sf. Arhanghel Mihail şi Sf. Arhidiacon Ştefan*. La stânga uşilor împărăteşti iese în evidență icoana împărătească a *Maicii Domnului* (Planşa XVII.b.). Se remarcă finețea chipului tratat pictural, depăşind linearismul bizantin prin modelajul cu lumini şi umbre. Plasticitatea drapajului permite sugestia realistă a volumului. Morfologia barocă este prezentă prin norii decorativi şi capetele de îngeri care o flanchează pe Maria, degradeul fin al cerului din fundal, sau haloul difuz, fără contur precizat care aureolează chipurile Mariei şi ale pruncului divin. În partea inferioară a icoanei, la picioarele Mariei, este redată în slavonă o inscripție cuprinzând numele donatorilor şi anul realizării icoanei: „Patroana jupânesei Dragoşi Andreea şi a jupânului Stupa Teodor, iulie 1817”. În dreapta Mariei e reprezentat *Sfântul Nicolae* în veşmintele arhiereşti tradiționale, dar cu o descriere extrem de realistă şi minuțioasă a detaliilor ornamentale, sugerând textura şi somptuozitatea materialelor. Icoana iese în evidență prin caracterul portretistic al chipului cu trăsături umanizate, inspirate din realitate. La baza icoanei se află o inscripție cu menționarea numelui donatorului: „Făcută cu cheltuiala jupânului Eftimie Savici, 28 iunie 1817”. Icoana împărătească a *Mântuitorului* îl reprezintă pe acesta ca învăţător. Influența barocă e evidentă prin plasarea lui Iisus în sfera celestă, pe fundalul unui cer valorat specific picturii occidentale. Cu capul aureolat de un halou difuz, Mântuitorul este înconjurat de un vârtej de nori şi flancat de chipuri de îngeri cu o expresie de adorație. Cu stânga, sprijinită deasupra globului pământesc, binecuvântează, iar cu dreapta arată spre cruce, simbol al sacrificiului expiator în favoarea umanității. Chipul, tratat portretistic, se remarcă prin umanizarea şi individualizarea trăsăturilor. La baza icoanei se află o inscripție cu litere chirilice menționând numele donatorilor care au finanțat pictura icoanei: "Patroana jupânesei Marin Floare şi a jupânului Pudera Ioan. În martie 28-1830". În dreapta lui Iisus se află icoana Sfântului Ioan Botezătorul. Îmbrăcat în haine modeste, redat cu aripi în ipostaza de Îngerul deşertului, personajul e proiectat pe fundalul unui peisaj cu perspectivă cromatică[59].

---

[57] *Ibidem,* p. 75

[58] G. Lițiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836,* în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 71

[59] N. Firu, *op. cit.*, p. 75

Pe uşile împărăteşti e reprezentată, conform tipicului bizantin, *Buna Vestire*. Influenţa iconografiei occidentale apare în reprezentarea Mariei ca o femeie citind o carte, prezenţa norilor şi a capetelor de îngeri cu aripi, precum şi încercarea de a reda torsiunea manieristă a corpului îngerului. Pe uşile diaconeşti e pictat la dreapta *Arhanghelul Mihail*, iar la stânga *Sfântul Arhidiacon Ştefan*. Deasupra uşilor diaconeşti este redat, la dreapta, martiriul acestuia, iar la stânga *Convertirea lui Saul pe drumul Damascului*. Dacă în prima scenă este evident interesul pentru dramatizarea barocă a subiectului, în cea dea doua se poate remarca prezenţa luminii supranaturale sub forma unui fascicul care iradiază dinspre Iisus, reprezentat în registrul celest.

Sub icoanele primului registru se află mici scene încadrate în panouri rectangulare reprezentându-l pe *Iisus vorbind cu femeia samariteancă, Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* în dreapta, *Fuga în Egipt şi Iisus potolind marea* în stânga. Pe toate aceste icoane sunt redate inscripţii greceşti cu numele donatorului: cu "cheltuiala lui Mihai Ugrai în anul 1830". În *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* se poate remarca spaţializarea interiorului tratat tridimensional în maniera artei occidentale, dar şi naturalismul brutal al scenei. Scena *Fugii în Egipt* se individualizează prin pitorescul personajelor şi al peisajului. Dimensiunea poetică a scenei este conferită de prezenţa piramidelor, a munţilor şi a palmierilor precum şi de luminozitatea cerului obţinută prin tonuri de albastru şi roz, redate cu o deosebită transparenţă.

Deasupra uşilor împărăteşti e reprezentată *Cina cea de Taină*. Apostolii, cu fizionomii şi gesturi veridice, sunt reprezentaţi reuniţi în jurul lui Iisus. În stânga sa apare Ioan cu capul aplecat pe umărul Mântuitorului, iar în dreapta Iuda, schiţând un gest de apărare. Ca şi în arta apuseană pictorul a încercat să evidenţieze reacţiile emoţionale ale apostolilor la afirmaţia făcută de Iisus. Alături de modeleul prin lumini şi umbre al personajelor şi al interiorului, un element de noutate îl constituie prezenţa pe masă a mielului pascal, aluzie la sacrificiul lui Iisus. La dreapta, în panouri rectangulare sunt scene reprezentându-l pe Iisus umblând pe mare, *Învierea lui Lazăr* şi *Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril*, iar la stânga *Întâlnirea Mariei cu Elisabeta, Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul şi Sfinţii apostoli Petru şi Pavel*. În scena *Vizitaţiei*, se remarcă spaţializarea icoanei prin intermediul peisajului şi a cerului valorat cromatic, frumuseţea chipului Mariei reprezentată cu capul descoperit în maniera artei occidentale. În loc de nimbul bizantin conturat circular, capetele celor două femei sunt înconjurate de un halou difuz.

De inspiraţie tipic occidentală este icoana *Încoronării Mariei de către Sfânta Treime*. Temă specifică artei occidentale, icoana o reprezintă pe Maria stând în picioare deasupra globului pământesc şi călcând pe şarpe, simbol al păcatului originar. Din punct de vedere iconografic un element de noutate în raport cu arta răsăriteană îl constituie reprezentarea figurativă a lui Dumnezeu-Tatăl sub forma unui bătrân cu barbă şi nimb triunghiular, dar şi prezenţa norilor şi a capetelor de îngeri cu aripi. Fecioara Maria ţine în mâna dreaptă un lujer de crin, simbol al castităţii; chipul său înscris într-un frumos oval este umanizat şi inspirat din realitate. Aşezaţi pe un tron de nori, Iisus şi Dumnezeu-Tatăl susţin o coroană deasupra capului său, aluzie la calitatea Mariei de împărăteasă a cerurilor. În punctul cel mai înalt al lucrării este reprezentat într-un cerc de lumină porumbelul Sfântului Duh. Morfologia barocă este evidentă atât

la nivelul iconografiei, cât şi în învolburarea faldurilor, plasarea scenei exclusiv în registrul celest, accesibilitatea sacrului sugerată prin umanizarea persoanelor sfinte.

De o parte şi de alta a *Încoronării Fecioarei de Sfânta Treime* sunt înşiruite pe două niveluri praznicele împărăteşti încadrate în medalioane ovale: *Naşterea Domnului, Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Pogorârea Duhului Sfânt, Naşterea Maicii Domnului, Aducerea la Templu a Mariei,* la dreapta, iar la stânga, *Tăierea împrejur, Întâmpinarea Domnului, Învierea, Adormirea Maicii Domnului, Înălțarea Crucii.* În icoana *Naşterii Domnului* se poate constata simbioza barocă a planurilor uman-sacru prin naturalismul personajelor, respectiv prezența luminii care simbolizează caracterul divin al pruncului. O parte a icoanelor prăznicare *(Naşterea Domnului, Botezul, Intrarea în Ierusalim)* sunt plasate pe fundalul unor peisaje picturale în care iluzia depărtării spațiale este sugerată în maniera picturii apusene prin diluția tonurilor. Şi în celelalte scene autorul a renunțat la caracterul static şi hieratic al personajelor, precum şi la stilizarea lineară în favoarea unor reprezentări realiste şi picturale. În acest sens sunt relevante relaționarea firească a personajelor, surprinderea volumului şi a mişcărilor corpului, modul de redare a drapajului care cade liber în falduri ample, gestica şi fizionomia realiste, sugerând participarea emoțională. Naturalismul scenelor rezultă deopotrivă din sugestia tridimensionalității care înlocuieşte perspectiva inversă şi fondul de aur bizantin. Astfel, indiferent dacă scenele sunt plasate în peisaj sau se desfăşoară în interioare, succesiunea planurilor este sugerată prin jocul degradeurilor cromatice. Umanizarea sacrului se realizează prin procedee specifice picturii occidentale cum sunt realismul personajelor, respectiv tratarea unor scene religioase în maniera unor scene de gen *(Naşterea Maicii Domnului, Întâmpinarea Domnului).* Cu acelaşi naturalism este tratată şi tema *Adormirii Maicii Domnului.* La fel ca în celebra lucrare a lui Carravaggio, compoziția este simplificată prin renunțarea la atributele ce aparțin temei în interpretarea tradițională. Şi aici autorul a obținut umanizarea subiectului pictând moartea unei femei simple. Lipsa de idealizare a personajelor, figurile simple şi umane ale apostolilor accentuează forța expresivă a scenei.

În registrul următor, integrat coronamentului sunt reprezentați prorocii *(Isaia, Ieremia, Ezechiel, Daniel)*, grupați câte doi de o parte şi cealaltă a compoziției centrale *Coborârea de pe cruce.* Influența barocului este evidentă în amestecul de naturalism şi irealism, accentul pe latura emoțională, exteriorizarea patetică a suferinței Mariei. Prorocii sunt reprezentați în picioare pe fundalul unor peisaje luminoase, cu ceruri valorate şi orizontul plasat foarte jos. O parte dintre proroci *(Moise, Solomon, Aron, David)* sunt dispuşi în partea superioară a coronamentului, flancând crucea cu moleniile. Fraților Alexandru şi Arsenie Teodorovici li se datorează şi pictura baldachinului Sf. Epitaf, prevăzut pe cele două laturi cu scene ilustrând *Calea Crucii*, temă de inspirație occidentală.

Pictura cu imitație de marmură de la iconostas, cor, partea inferioară a pereților, scara ce duce la clopote şi din "Biserica femeilor" a fost realizată conform contractului din 1817 de pictorul Schutz Jozsef[60]. Dealtfel, până în 1977, cea mai mare parte din

[60] Arhivele Statului Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea, Ds. Nr. 4 , fila 6

suprafața bisericii a fost pictată cu imitație de marmură, pe care se profilau câteva scene religioase de calitate mediocră pictate la fel ca şi decorul în tehnica ulei. Executate în manieră realistă, scenele delimitate de rame pictate confereau impresia unor tablouri izolate unele de celelalte şi pierdute în ansamblul pictat cu imitație de marmură. Calitatea mai slabă a picturii determinată de stângăcia desenului, stereotipia compoziției, a fost accentuată de restaurările empirice aplicate în timp. Inițial, în glafurile ferestrelor erau pictate ornamente similare cu cele aflate pe arcele bolții. Ulterior, cu ocazia repictării bisericii, întreaga decorație murală a fost înlocuită.

Icoanele mai mici ale iconostasului, icoana *Sf. Ioan Gură de Aur* de pe tronul arhieresc, icoanele de la strane *(Sf. Chiril şi Sf. Metodie)* şi amvon au fost realizate de pictorul Paul Murgu din Timişoara. Acesta din urmă a realizat pentru Biserica din Chişoda (jud. Timiş) un iconostas care este o copie fidelă a iconostasului Bisericii cu Lună din Oradea[61]. În conformitate cu contractul din 24 ianuarie 1816, Alexandru şi Arsenie Teodorovici se angajau să realizeze şi vechea pictură murală în ulei a bisericii. Sunt menționate scenele *Iisus în Grădina Ghetsemani şi Vindecarea slăbănogului la scăldătoarea Vitezda* (pe peretele de nord), respectiv *Adormirea Maicii Domnului*, hramul bisericii şi *Plata dajdiei* (pe peretele sudic). Bolta rămasă albă a bisericii a fost înzestrată cu fresce decorative de pictorul occidentalizant Jacob Golsz. Acesta a reprezentat pe bolta din fața altarului - *Domnul Savaot înconjurat de cetele îngereşti*[62], iar în colțuri pe cei patru evanghelişti. Pe bolta naosului au fost redate: *Înălțarea Domnului, Schimbarea la față, Ieşirea lui Noe din corabie, Jertfa lui Avraam*[63]. Lucrările de pictură s-au terminat la sfârşitul anului 1831, iar sfințirea a avut loc în 11 iunie 1832. Toate acestea au fost înlocuite cu ocazia repictării bisericii, dar Eremia Profeta a păstrat o parte din temele inițiale: *Adormirea Maicii Domnului*, hramul bisericii a rămas tot pe peretele sudic, *Iisus în Grădina Ghetsemani*, tot pe peretele de nord.

Între 1977-1979 pictura murală veche a fost înlocuită cu o pictură nouă realizată în frescă de cunoscutul pictor bisericesc **Eremia Profeta** (1914-2002) din Bucureşti[64]. Artistul a pictat deopotrivă Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei (în 1972 capela şi sala istorică; în 1981-casa scărilor), iconostasul Bisericii Albastre (între 1985-1988), a participat la restaurarea capelei cimiteriale ortodoxe a oraşului şi a realizat numeroase decorații în frescă pentru biserici şi catedrale ortodoxe din țară (Catedrala ortodoxă "Sf. Ioan Botezătorul"din Arad, Catedrala ortodoxă "Adormirea Maicii Domnului" din Satu Mare, Catedrala ortodoxă "Sf. Trei Ierarhi" din Aiud etc.) Tot acum au fost curățite icoanele de pe iconostas şi s-au restaurat coloanele din fața acestuia[65]. În oferta făcută Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, pictorul se angaja să respecte programul iconografic formulat în Deviz de Direcția Monumentelor Istorice astfel încât „stilul şi coloritul picturii să se integreze şi să sublinieze frumusețea arhitectonică a interiorului,

[61] N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, 1934, p. 77
[62] Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea,* Ds. 19, fila 4
[63] N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, 1934, p. 75
[64] Arh. Episc. Ort. Oradea, Contract de lucru, 28 sept. 1977
[65] *Sărbătorirea a 200 de ani de la zidirea Catedralei episcopale ortodoxe române (Biserica cu Lună) din Oradea (1784-1984),* p.1

care are o concepţie monumentală, maiestuoasă"[66]. Tot acum, cadrul de lemn al iconostasului a fost colorat în armonie cu noua înfăţişare a interiorului, decoraţiile sculptate au fost repoleite şi icoanele au fost curăţate. Pictorul a fost remunerat separat pentru pictură, respectiv aureolele şi rozetele poleite. Proiectul de pictură, cu distribuţia iconografică a fost întocmit de artista Virginia Videa din Bucureşti, autoarea picturii în frescă de la Biserica Albastră din Oradea.

Din punct de vedere arhitectural absida altarului este prevăzută în interior cu trei absidiole ce corespund sintronului, proscomidiarului, respectiv diaconiconului. Bolta altarului e divizată în trei registre printr-un motiv decorativ alcătuit din benzi şi meandre împletite. În centrul bolţii e redată *Maica Domnului orantă,* în picioare cu braţele ridicate, ţinându-l în poala mantiei pe *Iisus-Emanuel* redat în obişnuitul medalion circular. Chipul suav, cu trăsături delicate al Fecioarei este redat pictural şi aureolat de un nimb auriu. La fel ca în icoana împărătească, Maica Domnului nu poartă maforionul tradiţional, dar are capul acoperit cu un voal. La stânga şi la dreapta sa, în celelalte două registre sunt reprezentate cetele îngereşti care privesc spre grupul central cu o expresie de adoraţie.

Imediat sub boltă urmează o friză de medalioane rotunde cu chipurile ierarhilor *Atanasie, Chiril, Grigore Palama, Gherman, Nicolae, Spiridon, Silvestru.* Sub friză, în interiorul altarului e redată *Cina cea de Taină*, subiectul principal al iconografiei zonei superioare de pe peretele hemiciclului (Planşa XVIII.a.). Prototip al liturghiei arhiereşti, scena îl reprezentă central pe Iisus înconjurat de apostolii dispuşi simetric de-a lungul unei mese lungi, plină de simboluri euharistice (pâinea, potirele), respectiv hristice (peştele). Şi aici este redat momentul în care Iisus vesteşte apostolilor trădarea Sa. Iuda, cu o figură întunecată, îmbrăcat în veşminte de culoare gri-negru, este redat izolat, de cealaltă parte a mesei. Cu corpul contorsionat şi ţinând într-o mână punga cu arginţi-simbolul trădării, este pe punctul de a se ridica de la masă. Un element inedit al reprezentării îl constituie prezenţa la baza mesei, într-un colţ, a unor ştergare şi ulcioare de lut româneşti. La fel ca şi *Împărtăşania apostolilor, Cina cea de Taină* este o aluzie la instituirea de către Iisus a Euharistiei, mister care se află în centrul cultului creştin.

Aceeaşi semnificaţie euharistică o are şi reprezentarea lui *Iisus-Emanuel* în potir din absidiola nordică, ce corespunde proscomidiarului, firidă boltită din stânga altarului. Destinaţia liturgică şi semnificaţia euharistică sunt sugerate prin redarea lui Iisus-copil cu capul aureolat stând într-un potir, cu braţele deschise lateral. La baza potirului sunt redate spice de grâu şi struguri, iar peretele absidei e decorat cu vrejuri şi ciorchini de viţă. Spicele şi strugurii simbolizează pâinea şi vinul, respectiv trupul şi sângele Domnului dăruite credincioşilor pentru iertarea păcatelor. Ele simbolizează sacramentul ce stă la baza creştinismului - transformarea materiei în hrană spirituală. Vârful bolţii e marcat printr-o stea pictată în care e înscrisă monograma lui Iisus. Situată deasupra absidiolei nordice, ea accentuează semnificaţia spaţiului semicircular al absidei ca grotă simbolică a Naşterii Domnului, respectiv mormânt al Mântuitorului.

---

[66] Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea, Dosar tehnic, Oferta pictorului Eremia Profeta*

În absidiola centrală e redat Iisus în calitatea de Preot suprem al Bisericii, iar în cea sudică - *Cina de la Emaus*, eveniment ce confirmă realitatea *Învierii Domnului*. Spaţiul intermediar dintre absidiole este prevăzut, conform tradiţiei, cu reprezentări ale Sf. Părinţi ai Bisericii răsăritene, creatori ai Liturghiei: *Sf. Vasile cel Mare, Apostolul Iacob, Grigore Dialogul, Sf. Ioan Gură de Aur*. Sf. Ierarhi sunt flancaţi de *Sf. arhidiaconi Ştefan* şi *Laurenţiu*.

În absidiola sudică, pictorul a reluat o secvenţă din Cina cea de Taină, redând un fragment din masa euharistică, în care apare Iisus vorbind cu unul dintre apostoli. *Împărtăşania apostolilor* reeditează semnificaţia *Cinei de Taină* desfăşurată în registrul superior al altarului, precum şi a imaginii din proscomidie, în care trupul lui Iisus este redat în potirul Euharistic.

Bolta longitudinală, semicilindrică, e întărită de trei arce dublouri sprijinite de câte trei perechi de pilaştri ce determină trei travee mari şi una mică ce corespunde cafasului corului. Închipuind cerul, ea este decorată cu teme de o mare semnificaţie spirituală, exprimând relaţia de continuitate dintre Vechiul şi Noul Testament. Astfel, în traveea din faţa altarului, apropiată de locul cel mai sacru al bisericii, este reprezentată *Sfânta Treime adorată de cetele îngereşti*, cu imaginea lui Dumnezeu-Tatăl în variantă occidentală, ca un bătrân cu barbă şi nimb triunghiular. În stânga ţine sceptrul, iar în dreapta globul pământesc. Lângă El stă Iisus, redat tânăr cu barbă şi aureolă circulară îmbrăcat în mantie albastră şi pelerină roşie; cu dreapta binecuvântează, iar cu stânga ţine Cartea Sfântă pe care sunt înscrise literele ά şi ω. În centru, deasupra e redat porumbelul Duhului Sfânt de la care pornec trei fascicule de lumină geometrizate. Cartuşul de factură barocă, în interiorul căruia persoanele sfinte tronează deasupra norilor, e încadrat lateral de îngeri. Înveşmântaţi ca preoţi şi diaconi liturghisitori, ei duc în mîini obiectele sfinte ale cultului şi o filacteră cu inscripţia: „Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot". Cetele îngerilor sugerează un fragment din tema Liturghiei îngereşti, arhetip divin al liturghiei terestre săvârşite de preot. Spre marginile bolţii sunt redaţi cei patru proroci mari ai Vechiului Testament: *Isaia, Eremia, Ezechiel şi Daniel*.

Fiind vorba de o biserică cu boltă longitidinală continuă, chipul *Pantocratorului* este pictat într-un medalion central în partea corespunzătoare turlei, iar chipurile celor patru evanghelişti la colţurile unităţii de boltă. Hristos, cu o expresie gravă, maiestuoasă e flancat de patru serafimi; ţine în stânga Evanghelia şi cu dreapta binecuvântează. Pe chenarul care înconjoară bustul lui Hristos este înscris pasajul liturgic: „Doamne, Doamne, caută din Cer şi vezi şi cercetează via aceasta pe care a sădit-o dreapta Ta", aluzie la comunitatea creştină a cărei cercetare şi mântuire şi-a asumat-o Iisus prin *Patimile* şi *Învierea* Sa. Totodată tema *Pantocratorului* aduce aminte creştinului de existenţa lui spirituală, mai presus de lumea de "aici"şi "acum"[67].

Un medalion similar de dimensiuni mai mici este consacrat în cea de-a treia unitate de boltă *Maicii Domnului Platytera*. Imaginea este străjuită de patru serafimi şi încadrată de două cete de îngeri, aluzie la rugăciunile închinate Maicii Domnului, "mai cinstită decât heruvimii şi mai mărită fără de asemănare decât serafimii".

[67] Părintele Arsenie Boca, *Biserica de la Drăgănescu. „Capela Sixtină a ortodoxiei româneşti"*, Deva, 2005

Ultima travee, mai mică, corespunzătoare intrării în naos, reia sugestia continuităţii dintre Vechiul şi Noul Testament prin reprezentarea împăraţilor profeţi *Solomon, David, Miheia* şi a *Sf. Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul Domnului.*

Tot în conformitate cu recomandările Erminiilor, în absida sudică e pictată *Naşterea Domnului* cu Închinarea păstorilor şi a magilor (Planşa XVIII.b.). Pe pereţii absidei apar *Sf. Dimitrie şi Nestor*, în timp ce pe boltă e redat îngerul înştiinţându-l pe Iosif să plece cu Maria şi pruncul în Egipt. În absida de nord, în registrul inferior e redată *Învierea Domnului.* Iisus se înalţă triumfător spre ceruri într-un halou de lumină, purtând pe umăr o flamură cu cruce de tip apusean; lângă el sunt redaţi soldaţii de pază căzuţi la pământ, uluiţi de spaimă. Pe pereţii absidei sunt pictaţi *Sf. Gheorghe şi Sebastian,* iar pe boltă scena *Înălţării Domnului* asistată de apostoli dispuşi în semicerc.

Programul iconografic de pe pereţii *naosului* cuprinde scene din viaţa şi *Patimile* Mântuitorului, respectiv numeroase reprezentări de sfinţi şi sfinte ale Bisericii creştine. Registrul inferior al peretelui sudic e divizat în trei panouri prin scene de mari dimensiuni: *Botezul Domnului, Adormirea Maicii Domnului, Schimbarea la Faţă,* prima dintre ele aflată în relaţie de succesiune în raport cu episodul *Naşterii Domnului* din conca absidei sudice.

Botezul Domnului (Planşa XVIII.c.) se remarcă prin simplitatea compoziţiei şi nobleţea figurilor. Iisus cu corpul seminud, spiritualizat dar mai realist decât în pictura tradiţională, stă cu picioarele în apa Iordanului. *Sf. Ioan Botezătorul,* îmbrăcat în veşminte ample după moda antică şi nu în veşmântul din păr de cămilă, ţine o cruce înaltă în stânga şi îl botează pe Iisus cu dreapta. Prezenţa Duhului Sfânt e sugerată printr-un porumbel alb în centrul unui halou ocru. Îngerii ce stau pe malul apei, cu mâinile acoperite poartă mantii lungi şi pelerine frumos decorate.Toate personajele poartă aureolele clasice bizantine. Întreaga scenă este încadrată într-un peisaj pictural, în nuanţe de gri-verzui, ocru, roz.

Adormirea Maicii Domnului, imagine emblematică a hramului bisericii, este deosebit de bine realizată. Încadrată în spaţiul situat deasupra uneia din uşile de intrare laterale, scena cuprinde, grupaţi pe trei registre- îngerii, apostolii, respectiv oamenii care participă la privegherea Mariei. Îmbrăcată în maforionul roşu bizantin, cu aureolă în jurul capului, Maria e reprezentată întinsă pe catafalc. Central, în interiorul unei mandorle elipsoidale, apare Iisus ce ţine în braţe sufletul divin al mamei sale redat sub forma unui prunc înfăşat. Se remarcă nobleţea figurilor din prim-plan, îndeosebi a Mariei şi a îngerilor, redarea expresivă a faldurilor ce permit uşoara sugestie a volumului. Artistul a conferit mai multă picturalitate şi expresivitate personajelor, a căror înfăţişare se îndepărtează uşor de rigorismul canonic bizantin.

O interpretare mai personală apare în scena *Schimbării la faţă*. Iisus, redat în prim-plan în veşminte argintii are obişnuitul nimb cruciger, dublat de un halou semicircular cu raze. În spatele său sunt reprezentaţi profeţii Moise şi Ilie redaţi ca două umbre cenuşii, contopindu-se cu fundalul de aceeaşi culoare. Iisus stă în vârful unei movile; de o parte şi cealaltă a acesteia sunt reprezentaţi apostolii, unul cu o expresie de uimire, celălalt îşi acoperă ochii cu mâna, iar al treilea, dormind în picioare.

Registrul superior cuprinde în dreptul primei ferestre reprezentări ale *Sf. Cosma* şi *Damian* (lateral), în cadrul frizei de sub fereastră - *Sf. Irina, Sf. Ecaterina, Sf. Teofil, Sf. Dionisie, Sf. Sozon*, iar deasupra *Pogorârea Duhului Sfânt*. Cea de-a doua fereastră este flancată de Vestirea Adormirii, deasupra ei fiind redată PreaCinstirea Maicii Domnului. În acelaşi registru, în partea ce corespunde intrării în naos, deasupra scenei *Schimbarea la Faţă* sunt reprezentate *Sf. Agata şi Sf. Lucia.*

Pe peretele nordic al naosului, registrul inferior este împărţit şi aici în trei mari panouri reprezentând scena *Iisus şi samariteanca,* precum şi teme integrate în ciclul *Patimilor: Rugăciunea lui Iisus în Grădina Ghetsemani,* respectiv *Intrarea în Ierusalim.* Registrul corespunzător ferestrelor cuprinde reprezentări ale sfinţilor *Iacob şi Valentin* (lateral), în cadrul frizei de sub fereastră - *Sf. Fevronia, Sf. Natalia, Sf. Procopie, Sf. Tiron, Sf. Ciprian,* iar deasupra ferestrei- scena *Răstignirii Domnului.*

Cea de-a doua fereastră este ocupată integral de reprezentarea *Rugăciunii lui Iisus în Grădina Ghetsemani* (Planşa XIX.a.). Iisus stă îngenunchiat pe fundalul unui peisaj tensionant. Lângă el e redat un înger cu aripi prelungi care-i arată potirul ce prevesteşte viitoarele suferinţe. În stânga apare grupul apostolilor redaţi dormind. Reprezentarea are o serie de analogii formale cu celebra lucrare a lui El Greco - *Hristos pe Muntele Măslinilor*. Relevante în acest sens sunt tipologia îngerului care-i întinde potirul lui Iisus. Ca şi în lucrarea lui El Greco, el are forme şi aripi alungite, spiritualizate şi stă deasupra unui vârtej de nori. Un alt element de analogie îl constituie grupul celor trei apostoli adormiţi. În ambele cazuri, apostolii constituie un grup compact, dând impresia că se susţin unul pe celălalt. Apostolul Petru, mai în vârstă, cu barbă îşi susţine capul cu aceeaşi gestică a mîinilor. Alte analogii sunt: tratarea peisajului (cerul fantastic, reprezentarea lui Iisus în genunchi deasupra unei movile, dealul din spatele său), vestimentaţia apostolilor şi personajele fantomatice cu torţe care vin să-l prindă pe Iisus. La fel ca soldaţii romani învinşi de somn în scena Învierii, tema apostolilor adormiţi ce apare în *Schimbarea la faţă*, respectiv *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* simbolizează "somnul raţiunii", starea proprie omului care nu sesizează miracolul produs chiar în faţa ochilor săi.

În *Intrarea în Ierusalim* se remarcă pitorescul veşmintelor şi detaliilor arhitecturale (peisajul cu dealuri, palmieri şi clădiri ce redă cetatea Ierusalimului). Iisus, cu capul încadrat de o aureolă circulară înaintează lent stând pe asin; cu dreapta binecuvântează populaţia Ierusalimului care-l întâmpină cu ramuri de palmier, iar un copil întinde un fel de covor la picioarele Lui.

Deasupra ferestrei e redată *Prinderea lui Iisus*. În acelaşi registru, în partea ce corespunde intrării în naos, deasupra scenei *Iisus şi samariteanca* sunt reprezentaţi doi sfinţi martiri.

Loc de tranziţie între profan şi sacru, pronaosul are rolul de a introduce credinciosul creştin în ambianţa simbolică specifică cultului. Astfel, pe cele trei bolţi ale pronaosului ne întâmpină diferite ipostazieri creştine ale sacrului: pe prima boltă figurează *Iisus Emanuel* înconjurat de cele patru fiinţe apocaliptice, simboluri ale evangheliştilor: îngerul *(Matei),* leul *(Marcu),* taurul *(Luca),* vulturul *(Ioan).* Pe cea de-a doua boltă e ilustrată *Sfânta Treime* sub forma iconografică răsăriteană a *Filoxeniei lui Avraam*, iar în cea de-a treia boltă apărea *Cel vechi de zile*, de inspiraţie

occidentală, ca un bătrân cu barbă şi nimb triunghiular. Prin înălţimea care le este proprie, bolţile exprimă starea de maximă spiritualitate, ele fiind rezervate persoanelor aflate în vârful ierarhiei celeste: *Sfânta Treime, Maica Domnului, Iisus, Sf. Arhangheli* şi *îngeri*. Reprezentările de pe bolţile pronaosului exprimă relaţia de continuitate dintre Vechiul şi Noul Testament. Prezenţa lui *Iisus Emanuel* pe prima boltă de la intrarea în biserică are semnificaţia unei mărturii de credinţă în hristocentrismul religiei ortodoxe, exprimând în acelaşi timp împlinirea în persoana lui Iisus a profeţiilor Vechiului Testament. Pe pereţii care fac trecerea spre naos sunt pictaţi sfinţi martiri şi ierarhi ai credinţei ortodoxe din Transilvania: Sf. Martiri *Ioan Valahul* şi *Oprea Miclăuş,* respectiv ierarhii *Ilie Iorest* şi *Sava Brancovici*. Prezenţa lor este o aluzie la semnificaţia naţional-ortodoxă a monumentului, Biserica cu Lună fiind rezultatul aceleiaşi lupte pentru păstrarea identităţii etnice şi religioase.

În ceeea ce priveşte programul iconografic al pronaosului aici întâlnim sfinţi şi sfinte creştine: *Sf. Irina, Sf. Marina, Sf. Antonie cel Mare, Sf. Cuv. Parascheva*. Centrul de interes al iconografiei este reprezentat de *Maica Domnului Glycofilousa* redată pe peretele răsăritean, respectiv *Coborârea la iad*, pe peretele sudic.

Se poate remarca o adaptare a programului iconografic la arhitectură. Astfel, pe peretele cilindric situat la etaj în dreptul casei scării e redată o variantă prescurtată a *Scării Sf. Ioan Sinaitul,* temă ce a cunoscut o largă difuzare în lumea ortodoxă, întâlnindu-se şi în decoraţia exterioară a mănăstirilor din Nordul Moldovei. Într-un stil naiv, e figurată o biserică de mănăstire specific bucovineană şi o scară pe care urcă ţărani şi călugări supravegheaţi din înaltul cerului de îngeri ce ţin în mâini coroanele slavei cereşti. Aspiranţii la moştenirea vieţii veşnice sunt aşteptaţi sus de Iisus care le întinde o mână şi cu cealaltă arată un rotul pe care sunt înscrise cuvintele evanghelice: „Eu sunt Lumina lumii, cine mă va chema pe mine nu va umbla în întuneric"(Planşa XIX.c.). La fel ca îngerii în zbor, motivul scării sugerează ascensiunea spre realitatea spirituală, exprimând însă faptul că Împărăţia de dincolo trebuie câştigată prin efortul personal al creştinului.

La etaj programul iconografic este dominat de redarea sfinţilor melozi. Un element inedit îl reprezintă prezenţa în cafasul corului a scenelor inspirate din *Geneză*. Astfel, pe peretele de apus, de o parte şi cealaltă a ferestrei centrale, apar scenele *Dumnezeu desparte apele de uscat*, respectiv *Crearea omului*. Pe peretele sudic e reprezentată scena *Dumnezeu creează lumina*, în registrul inferior, respectiv *Crearea aştrilor*, în registrul superior. În toate, Dumnezeu-Tatăl este redat după tipologia de inspiraţie occidentală ca un bătrân cu barbă şi plete albe şi nimb triunghiular. Îndeosebi *Dumnezeu creează lumina,* respectiv *Crearea aştrilor* se remarcă prin expresivitate, capacitate de sinteză şi armonie cromatică. În prima scenă pictorul sugerează, în conformitate cu textul biblic, geneza Luminii din întunericul primordial simbolizat coloristic printr-o nuanţă de gri (Planşa XX.a.). În partea superioară a scenei, pe acelaşi fundal gri, se întrevăd străfulgerări aurii ce simbolizează Lumina. Înveşmântat într-o mantie albă cu falduri largi, Creatorul însoţit de doi îngeri comandă printr-un gest imperativ al mâinii drepte delimitarea Luminii din partea superioară de întunericul de jos, separând astfel ziua de noapte. Maniera de reprezentare trimite la caracterizarea făcută Providenţei în Psalmul 104: "Tu te înveleşti cu lumina ca şi cu o

mantie; cu dreapta Ta întinzi cerurile ca un cort"[68]. Deosebit de poetică este şi scena *Creării aştrilor* bazată pe echilibrul tonurilor calde. Dumnezeu - Tatăl cu nimb triunghiular poleit şi pelerină roşie se află între Soare şi Lună, tocmai create, redate în prim- plan sub forma unor sfere de magmă (Planşa XX. b).

Deasupra ferestrei centrale se remarcă reprezentarea *Sf. Arh. Mihail,* sfânt cu calităţi apotropaice, conducător al oştilor divine şi sfântul protector al Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, iar în glafurile ferestrei *Sf. Arsenie melodul* şi *Efrem melodul*. În acord cu destinaţia cafasului, aici predomină sfinţii melozi, creatori ai imnografiei bisericeşti. Astfel, stâlpii cafasului sunt decoraţi, în cea mai mare parte cu chipurile lor. Pe stâlpul sudic apar: *Sf. Roman melodul, Sf. Teofan melodul, Sf. Maxim şi Sf. Mc. Mamant*. Pe stâlpul nordic sunt redaţi: *Sf. Ioan Damaschin melodul, Sf. Anatolie melodul, Cuv. Pahomie* şi *Sf. Cuv. şi Mărturisitor* român *Visarion Sarai*. O temă adecvată funcţiei cafasului este aceea a îngerilor muzicanţi cu alăute, subiect de inspiraţie occidentală, redat deasupra ferestrei sudice. Pe bolţi sunt reprezentaţi *Sf. Mc. Antoniu, Sf. Miron*, iar pe unităţile de boltă ce fac legătura cu stâlpii - *Sf. Mc. Caliopia* şi *Sf. Mc. Trofim*. În partea superioară a stâlpilor sunt reprezentate fragmente de laude şi cântări liturgice. Melozii reprezentaţi pe stâlpi în partea dinspre navă ţin în mâini suluri cu inscripţii: *Roman Melodul* arată un rotul cu textul: „Pe Născătoarea de Dumnezeu ai avut învăţătoare, gânditorule de Dumnezeu, înţelepţindu-te, învăţându-te şi îndemnându-te a cânta", iar *Sf. Ioan Damaschinul* un rotul cu inscripţia: „Ca o lumină dumnezeiască ai luminat biserica, Părinte al nostru îmbrăcând-o în strălucirea cântărilor tale".

La dreapta intrării în naos, pe peretele vestic al acestuia sunt redaţi P.F.Patriarh Justin, episcopii orădeni Roman Ciorogariu şi Vasile Coman, ultimul, contemporan cu execuţia picturii murale, iar în stânga I.P.S. Nicolae Mladin, Mitropolit al Ardealului în perioada executării picturii. Deasupra intrării e redată stema Patriarhiei Române şi aceea a Episcopiei Oradiei.

În cripta bisericii se află osemintele episcopilor orădeni Roman Ciorogariu, Nicolae Popovici şi Vasile Coman, precum şi ale ctitorilor Mihai Cristoff şi Mihai Puspoki.

În anul 2001 pictura în frescă a fost restaurată (curăţată) de pictorul Marian Verza din Bucureşti. În ultimii ani au început operaţii de restaurare şi în exteriorul bisericii, fiind recondiţionat acoperişul din tablă de cupru cu ornamente baroce al turnului, dar şi întreaga tencuială a monumentului care a primit o nuanţă de alb-gălbui.

Frescele realizate de Eremia Profeta pentru Biserica cu Lună reflectă intenţia artistului de a armoniza decoraţia interioară cu specificul plasticii arhitecturale, respectiv al iconostasului, în care-şi fac simţită prezenţa influenţele occidentalizante ale barocului tardiv. Dacă în reprezentările de pe bolta navei hieratismul bizantin este mult mai evident (imaginea *Pantocratorului, Maica Domnului Platytera*, evangheliştii, prorocii), în schimb în reprezentările de pe pereţii navei artistul şi-a permis o mai mare libertate interpretativă. Astfel, pictorul a menţinut un eclectism ponderat în cadrul căruia tipicul bizantin al programului iconografic se îmbină cu o

[68] Psalmul 104, vs. 2

picturalitate proprie artistului, putându-se vorbi chiar de un stil personal al acestuia. În acest sens, îndeosebi în cazul marilor scene din registrul inferior al pereților se remarcă un anumit narativism al reprezentărilor *(Naşterea Domnului* însoțită de *Închinarea păstorilor şi a magilor, Intrarea în Ierusalim, Adormirea Maicii Domnului),* relaționarea realistă a personajelor, interesul pentru descrierea fizionomiilor, veşmintelor, gesturilor şi stărilor sufleteşti, sugestia volumului, crearea unor cadre peisagistice mai ample).

Coloritul pitoresc cu nuanțe intermediare îi îngăduie artistului să exprime, tot prin mijloace picturale o atmosferă plină de mister, conferind o aură de spiritualitate scenelor *Iisus în Grădina Ghetsemani, Învierea şi Înălţarea Domnului, Închinarea păstorilor şi a magilor.* Prin toate aceste trăsături fresca creează un cadru în care pictura iconostasului se integrează perfect.

Din aceeaşi intenție, Eremia Profeta a procedat adesea la fel ca autorii picturii iconostasului, introducând, la fel ca şi aceştia, câteva elemente de influență apuseană. Astfel, una din cele mai evidente influențe de acest gen o constituie reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl ca un bătrân cu barbă şi nimb triunghiular, atât pe bolta navei, cât şi în cadrul scenelor inspirate din *Geneză*. Glorificarea *Sfintei Treimi* de pe bolta navei are analogii cu aceeaşi temă din Biserica “Sf. Nicolae” aflată în vecinătate. Ca şi aici, *Sfânta Treime* cu o tipologie de origine apuseană este încadrată într-un cartuş baroc, delimitat clar pe fundalul unei decorații în manieră grisaille.

Un exemplu de interpretare occidentalizantă a temelor religioase este şi *Învierea Domnului, Prinderea lui Iisus,* vigneta cu reprezentarea lui *Iisus în chip de Miel cu cruce*. Pasiunea artistului de a prelucra picturi celebre din arta occidentală apare în scena *Rugăciunea lui Iisus în Grădina Ghetsemani*, în care este evidentă influența stilului lui El Greco prin spiritualizarea atmosferei, alungirile manieriste ale personajelor, peisajul nocturn tensionat cu o cetate în fundal.

Un element specific stilului lui Eremia Profeta îl constituie prezența unor sfinți ierarhi de origine română, martiri sau mărturisitori ai credinței ortodoxe: mitropoliții *Ilie Iorest şi Sava Brancovici, episcopul Visarion Serai, Ioan Valahul, Oprea Miclăuş*. Intenția de a evidenția caracterul național românesc al monumentului apare şi printr-o serie de detalii cum ar fi prezența ulcioarelor româneşti la *Cina cea de Taină*, păstori îmbrăcați în veşmintele țăranilor români în scena *Naşterea Domnului*, prezența unor călugări sau laici români în reprezentarea *Scării Sf. Ioan Scărarul.*

Semnificația național-ortodoxă a monumentului este evidentă şi prin portretele episcopilor Oradiei, Roman Ciorogariu şi Vasile Coman, care străjuiesc intrarea în naos. Dacă primului i se datorează reînființarea vechii Episcopii ortodoxe a oraşului şi ridicarea Bisericii cu Lună la rangul de Catedrală ortodoxă a oraşului, cel de-al doilea a înzestrat-o cu o pictură corespunzătoare acestui statut.

Aşa cum afirma episcopul vicar Justinian Chira la împlinirea a 200 de ani de la întemeierea monumentului, „Biserica cu Lună din Oradea poate fi considerată prima catedrală şi maica tuturor bisericilor din Transilvania, pentru că ea este cel dintâi lăcaş de închinăciune românesc, cea dintâi biserică *monumentală* de zid ce s-a ridicat în

Principatul Transilvaniei”[69]. Un element ce contribuie la unicitatea monumentului în România şi pe plan european este sfera jumătate neagră, jumătate aurie datorată meşterului orădean Georg Rueppe. Realizată în 1774 şi pusă în legătură cu orologiul, ea face o rotaţie timp de 28 zile indicând cu precizie, până astăzi, fazele Lunii.

Cu piatra de temelie pusă chiar în anul izbucnirii răscoalei lui Horea, Biserica cu Lună păstrează peste veacuri amintirea sacrificiului suprem al conducătorilor răscoalei, eternizând chipul lui Horea chiar pe arcul de deasupra iconostasului. Redat sub pretextul chipului nefăcut de mână al Mântuitorului, portretul lui Horea se confundă cu trăsăturile lui *Iisus*, pentru a exprima suprema comuniune în suferinţă şi tragismul supliciului.

Ortodocşii orădeni şi-au exprimat gratitudinea şi faţă de împăratul care le-a recunoscut în cele din urmă dreptul istoric şi confesional, redând portretul lui Iosif al II-lea pe arcul de deasupra cafasului corului, tot prin substituirea icoanei Mântuitorului cu portretul Impăratului. Acest lucru se desprinde şi din textul pisaniei redactate în limbile română, greacă, slavonă dispus deasupra cafasului corului: „Zidirea bisericii acesteia temeiul cel din început s-au pus în anul 1784, în 9 Noem. Cu voia şi slobozenia Preaînălţatului Imperat al Romanilor Iosif al II-lea, căruia fie pomenire veşnică, stăpânind în eparhia Aradului Episcopul Petru Petrovici, fiind protoprezviter Oradiei Mari Gheorghie Ranislavlevici, iară Mihail Piuspeki şi Mihail Krisstof titori. S-au zidit cu cheltuiala norodului drept credincios neunit de neam grecesc, românesc şi sârbesc, locuitoriu a oraşului acestuia, şi a hramului Adormirii a Născătoarei de Dumnezeu fii ascultători. Prin Kiumes Maistor Iacob Eder şi Ioan Lins palir”.

Ridicată într-o epocă de mari frământări etnice, sociale şi confesionale, însă cu rezultate benefice pentru neamul românesc, biserica cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* îşi păstrează până astăzi valoarea de simbol al luptelor şi jerfelor românilor ardeleni în efortul de a-şi afirma drepturile istorice, identitatea naţională şi confesională.

[69] *Sărbătorirea a 200 de ani de la zidirea Catedralei episcopale ortodoxe române (Biserica cu Lună) din Oradea (1784-1984),* p.10

Biserica cu Lună, hramul "Adormirea Maicii Domnului " (1784-1790)



XVII a. Iconostas pictat de Alexandru şi Arsenie Teodorovici,1815-1830

XVII b. Maica Domnului, icoană împărătească

Biserica cu Lună, Fresce de Eremia Profeta, 1977-1979







XVIII. a. Cina cea de Taină, Altar

XVIII. b. Naşterea Domnului, Absida sudică

XVIII. c. Botezul Domnului, Naos

Biserica cu Lună, Fresce de Eremia Profeta, 1977-1979





XIX. a. Rugăciunea în Grădina Ghetsemani, Naos

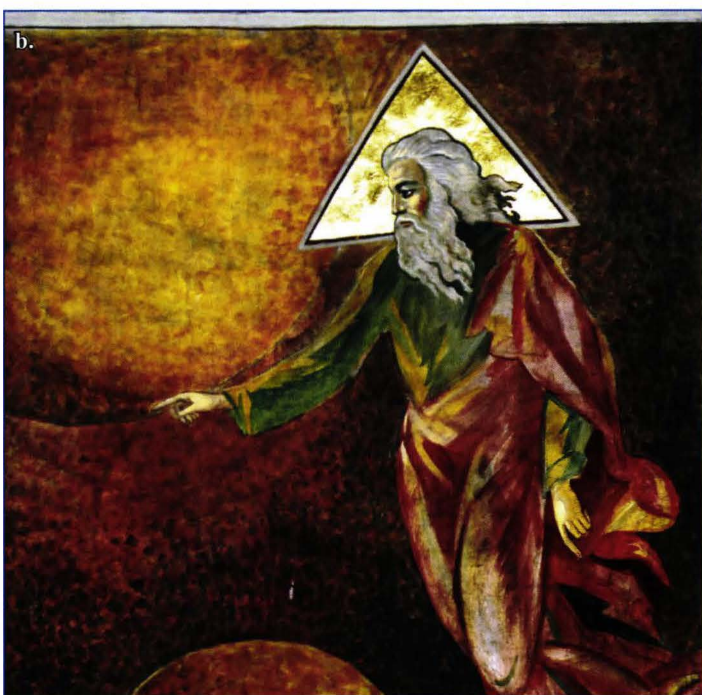
XIX. b. Liturghia Îngerească, Boltă

XIX. c. Scara Sf. Ioan Scărarul, Cafasul corului



Biserica cu Lună, Fresce de Eremia Profeta, 1977-1979





XX. a. Dumnezeu creează Lumina, Cafasul corului

XX. b. Crearea aştrilor, Cafasul corului

V. ARTĂ RELIGIOASĂ ŞI ISTORIE NAŢIONALĂ ÎN PICTURA PARACLISULUI EPISCOPIEI ORTODOXE

Bazele paraclisului Episcopiei Ortodoxe a Oradiei au fost puse în toamna anului 1921 imediat după reactivarea instituţiei episcopale ortodoxe de către episcopul Roman Ciorogariu (1920-1936), primul titular al Episcopiei reînființate.

În ceea ce priveşte funcția paraclisului, el a servit atât ca loc de rugăciune personal al episcopului, cât şi ca lăcaş destinat pregătirii şi hirotonirii noilor preoți, respectiv celebrării unor momente festive din viața episcopiei. Paraclisul a funcționat într-o stare de improvizație până în 1931, de când datează iconostasul. Cadrul, din lemn de stejar cu incrustaţii al acestuia a fost realizat la Şcoala de Arte şi Meserii din Oradea, pictura icoanelor fiind opera maestrului **Anastasie Demian**.

În 1971, P.S. Vasile Coman, în primul său an de arhipăstorire, l-a transformat într-un adevărat lăcaş de închinare ortodoxă. Una din realizările importante ale sale a fost chiar amenajarea şi sfințirea Paraclisului, respectiv a Muzeului bisericesc de la sediul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei. Din inițiativa sa au fost făcute modificări importante în structura interiorului. Planşeul de lemn plat al tavanului, aflat într-o stare avansată de degradare, a fost înlocuit după proiectele arhitectului Iuliu Savu cu o boltă curbă din beton armat[70]. În cursul anului 1972 întreg interiorul a fost îmbrăcat cu o pictură executată în frescă de pictorul **Eremia Profeta** din Bucureşti. În anul 1974 s-au montat vitraliile executate în Atelierele Administrației Patriarhale, precum şi cele două candelabre sculptate artistic în atelierele Mănăstirii Plumbuita[71].

O altă împlinire spirituală înfăptuită după reînființarea Episcopiei orădene a fost organizarea unui muzeu bisericesc cu două săli în care au fost expuse mărturii importante de viață bisericească şi culturală ale românilor bihoreni: manuscrise, cărți vechi bisericeşti, icoane pe sticlă şi lemn, cruci, potire, mitre arhiereşti, odăjdii.

Sfințirea paraclisului, situat în aripa de sud-vest a reşedinței episcopale, a fost realizată cu solemnitate la data de 25 noiembrie 1973, de către P.S. Vasile Coman, P.S. Antonie Ploieşteanul şi episcopul vicar patriarhal Antonie Plămădeală, înconjurați de un sobor de preoți, diaconi şi un mare număr de credincioşi din Oradea şi din cuprinsul Eparhiei. Tot atunci s-au aşezat Sfintele moaşte în masa Sf. Altar.

---

[70] Arh.Episc.Ort.Oradea, Act.nr. 5325/ 1971

[71] Arh. Episc. Ort. Oradea, *Document festiv întocmit cu ocazia sfinţirii Paraclisului şi inaugurării muzeului bisericesc de la reşedinţa Episcopiei Ortodoxe Române din Oradea*

Cu această ocazie a fost stabilit şi hramul Paraclisului, consacrat sfinţilor *Sf. Ilie Iorest şi Sava Brancovici*, martiri pentru credinţa ortodoxă, sanctificaţi şi comemoraţi în fiecare an la 24 aprilie. În anul sfinţirii paraclisului se împlineau 290 de ani de la martiriul mitropolitului *Sava Brancovici*, canonizat în 1955. În discursul ţinut cu prilejul primului hram al Paraclisului, episcopul Vasile Coman a explicat motivaţia opţiunii pentru cei doi sfinţi martiri. Astfel, mitropolitul *Sava Brancovici* este cel dintâi ierarh român care în calitatea de Mitropolit al Bălgradului a avut sub jurisdicţia sa pe românii din Bihor. Un alt argument invocat de episcop consta în faptul că ierarhul era originar din Inău, lângă Arad, iar ortodocşii bihoreni au fost mult timp în dependenţă spirituală şi ierarhică de Episcopia Aradului[72]. Atât *Ilie Iorest* cât şi *Sava Brancovici* luptaseră cu dârzenie pentru apărarea credinţei naţionale ortodoxe în contextul deosebit de dificil pentru românii transilvăneni în secolele XVII-XVIII. În sinodul din 1675 *Sava Brancovici* a decis că „cuvântul lui Dumnezeu să se rostească în limba noastră românească în care ne-am născut".

Realizarea picturii murale a fost încredinţată pictorului bisericesc **Eremia Profeta.** Capela nu mai fusese pictată niciodată, la data pictării interiorului exista doar tâmpla sculptată din lemn de stejar de 3,60 x 3,80 m, cu o pictură realizată de **Anastasie Demian** (1899-1977). Acesta s-a născut la 25 mai 1899 şi aparţine generaţiei artistice interbelice. Pictor autodidact, nu a urmat cursurile vreunei şcoli academice. La chemarea pictorului Aurel Ciupe, a plecat în 1919 la Paris, unde a stat până în 1925. Aici a studiat în Ateliers des Arts Sacrées sub îndrumarea lui Maurice Denise de la care a deprins noţiuni de frescă, grafică şi afiş. Importantă a fost preocuparea sa pentru pictura bisericească, care se manifestă încă de pe acum (decorează în 1923 biserica de la Mésériat, în apropiere de Lyon). În afara studiilor de la Paris, un rol important în formarea sa ca pictor bisericesc l-a avut plecarea la Athos, în 1927, unde deprinde cunoştinţe de pictură murală de la Panselinos ce lucra în această perioadă la mănăstirea Lavra[73]. Revenit în ţară, pictorul s-a implicat în decorarea unor importante monumente de artă religioasă bizantină (a participat la decorarea Catedralelor ortodoxe din Cluj-Napoca, Timişoara, Arad, Târgu Mureş, a refăcut decoraţia în frescă de la Biserica „Sf. Maria" din Timişoara etc.). În 1931 a realizat pictura iconostasului de la Paraclisul Episcopiei ortodoxe din Oradea (Planşa XXI.a.). Stilul artistului, care a realizat deopotrivă lucrări laice şi a fost un remarcabil ilustrator de cărţi şi reviste, a obţinut o recunoaştere internaţională prin Marele Premiu al Salonului Oficial de la Paris (1927), Medalia de aur la Expoziţia universală de la Paris din 1937, Premii la expoziţiile pariziene de afiş din 1920[74].

Cu ocazia reamenajărilor Paraclisului, iconostasul a fost integrat în peretele despărţitor care delimitează altarul de naos. Cu o structură originală, el se

[72] *Cuvântul Episcopului Dr. Vasile Coman la săvârşirea slujbei primului hram al Paraclisului episcopal de la Oradea,* 24 aprilie 1974, p.17-18
[73] Gh. Mândrescu, *Studii şi articole de istoria artei*, Ed. Accent, 2003, p.76
[74] T.Alexa, T.Moldovean, M.Muscă, *Centrul artistic Baia Mare, 1896-1996*, Baia Mare, p. 291-292

caracterizează prin puternica reliefare a icoanelor împărătești, în forma unor panouri mai înalte, terminate în arc semicircular și situate în centrul ușilor diaconești. Ele reprezintă astfel singurele icoane care încadrează ușile împărătești, ce redau secvența tradițională a *Bunei Vestiri*, cu Arhanghelul Gavril pe un canat și Fecioara Maria citind din Evanghelie pe celălalt (Planșa XXI.b.). Icoanele și ușile împărătești sunt îmbrăcate în decorația sculptată și poleită, care constituie un fel de soclu ce integrează icoanele împărătești. Acestea din urmă redau în partea stângă o frumoasă imagine a *Maicii Domnului-Eleusa*, dominată de tema afecțiunii reciproce dintre mamă și copil, redați cu fețele alipite. Mâinile cu degetele lungi și subțiri exprimă spiritualizare, iar privirea reflectă anticiparea suferințelor viitoare ale copilului. Acesta ține cu o mână Evanghelia, iar cu cealaltă binecuvântează. În dreapta ușilor împărătești e redată icoana împărătească a Mântuitorului într-o variantă influențată de imaginea *Pantocratorului,* arătând credincioșilor Evanghelia deschisă. Ambele imagini sunt redate pe fond de aur, în care este incizat traseul aureolelor. Registrul superior, mult mai îngust, cuprinde câte trei icoane, fiecare cu câte doi apostoli, dispuși simetric de o parte și de alta a temei centrale *Cina cea de Taină.* Ultimul registru este alcătuit din icoane de dimensiuni variabile ce se încadrează în traseul ușor trilobat al coronamentului. Sunt redate praznicele împărătești: *Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Maica Domnului, Intrarea în Ierusalim*, în partea stângă, respectiv *Schimbarea la față, Sf. Ap. Ioan, Înălțarea Domnului, Pogorârea Duhului Sfânt* - în dreapta. Scenele încadrează la mijloc *Sf. Mahramă.* Toate icoanele sunt opera pictorului Anastasie Demian și au ca element specific cromatismul viu, cu interes pentru culorile primare (roșu, galben, albastru), dar și pentru raporturile de complementaritate (portocaliu-albastru; roșu-verde).

Fundalurile poleite ale icoanelor, alături de decorația sculptată și poleită creează o impresie de somptuozitate. Un element inedit al decorației sculptate și poleite a iconostasului îl constituie prezența crucii celtice, străvechi arhetip al crucii, transformat în simbol creștin de Sf. Patrick, dar în același timp prezent în arta populară a popoarelor europene. Motivul crucii celtice apare la baza ușilor diaconești, în centrul și deasupra ușilor împărătești, unde cercul intersectat de brațele crucii lasă loc unor medalioane pictate cu chipuri de îngeri.

După crearea bolții, deasupra tâmplei s-a montat o cruce de stejar pictată cu scena *Răstignirii*, încadrată lateral, la o oarecare distanță de cele două molenii: *Maica Îndurerată* și *Sf. Ioan Evanghelistul.*

Paraclisul este o sală cu o lungime de 19 m și o lățime de 6,20 m. Eremia Profeta a început pictura murală din interiorul acestuia la 10 februarie 1972 și a terminat la 15 septembrie 1972, când s-a încheiat procesul verbal de recepție definitivă[75]. În acest document se aprecia calitatea deosebită a pigmenților, perfect aderenți pe tencuială, perfecțiunea desenului, originalitatea compozițiilor religioase și laice, unitatea de culoare “bine armonizată” care invită la pioșenie și rugăciune.

[75] Arh.episc.Ort.Oradea, Act nr. 5344, 15 sept.1972

Realizată în tehnica frescă, pictura din interiorul Paraclisului se remarcă prin subtilitatea armoniei cromatice, care contribuie la crearea unei atmosfere de smerenie şi rugăciune. La sugestia episcopului Vasile Coman, tavanul drept al încăperii a fost transformat într-o boltă alungită cu o înălțime de 1,30 m şi absida Sf. Altar.

Pe semicalota absidei a fost pictată în picioare *Maica Domnului Orantă* având la piept în medalion pe pruncul Iisus care binecuvântează cu amândouă mâinile. De o parte şi de alta a Maicii Domnului se află grupuri de îngeri în adorație. În centrul bolții e redat Sfântul Duh în chip de porumbel, într-un medalion înconjurat de raze. Sub această reprezentare a fost pictată o friză cu medalioane ornamentale lată de 0,50 m care înconjoară întregul perete al Paraclisului.

Sub friză, pe peretele dinspre răsărit, în centru, e reprezentat *Iisus Mare Arhiereu*, în veşminte episcopale cu mitra pe cap, binecuvântând cu amândouă mâinile, pe un tron înconjurat de Heruvimi şi Serafimi. La picioarele Sale se află Tronurile, redate ca nişte cercuri de foc cu aripi. De o parte şi de alta a lui Iisus au fost pictați câte 4 sfinți ierarhi în picioare, îndreptați spre centru: *Sf. Vasile cel Mare, Sf. Grigore Dialogul, Sf. Atanasie cel Mare, Sf. Chiril al Alexandriei* - la nord, respectiv *Sf. Ap. Iacob, Sf. Ioan Hrisostomul, Sf. Atanasie cel Mare, Sf. Grigore* - la sud.

Respectarea tipicului iconografic bizantin în maniera de redare este cea mai evidentă în locurile cele mai încărcate de sacralitate, unde apar teme şi reprezentări consacrate. Dacă pe semicalota absidei este pictată *Maica Domnului Platytera* slăvită de îngeri, pe bolta naosului, este pictat central tradiționalul *Iisus-Pantocrator*, cu nimbul crucifer, într-un pătrat cu laturile arcuite, în colțurile căruia se află medalioane rotunde cu chipurile celor patru evanghelişti (Planşa XXI.c.). Artistul a îmbinat picturalismul cu o stilizare elegantă a trăsăturilor, în maniera şcolii constantinopolitane de pictură. Pe banda care delimitează medalionul e redat obişnuitul axion liturgic: "Doamne, Doamne, caută din cer şi vezi şi cercetează via aceasta pe care a sădit-o dreapta Ta şi o desăvârşeşte pe ea". Pe fondul galben-auriu, cu striații verzui al bolții, sunt redate, în continuarea *Pantocratorului,* medalioane circulare redând *Sfânta Treime* sub forma *Filoxeniei lui Avraam*, iar în partea apuseană - *Maica Domnului Platytera* - temă adiacentă cu scenele din viața Mariei redate în această zonă (Planşa XXI.d.). Sub prima friză de medalioane cu chipuri sfinte, se află a doua ce reprezintă la nord o succesiune de sfinți martiri şi cuvioşi, iar la sud sfinte martire.

Pe pereții laterali ce încadrează catapeteasma, este pictată spre sud scena *Deisis*, cu Iisus ca Drept Judecător stând pe tron, iar spre nord *Maica Domnului pe tron*, între Sf.Arhangheli Mihail şi Gavril. Pe boltă se continuă de jur-împrejur friza cu medalioane de sfinți mucenici şi mucenițe, cuvioşi şi cuvioase. Deasupra ei, din punctul de naştere al bolții este pictată, în partea sudică, o succesiune de scene: *Naşterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Uciderea pruncilor, Fuga în Egipt* şi *Intrarea în biserică a Maicii Domnului.* Compozițiile respectă tematica specific bizantină, dar se individualizează prin picturalitate, pitorescul

veşmintelor, al detaliilor de interior şi peisaj. Prima dintre reprezentări, în zona dinspre altar este *Naşterea Domnului*, remarcabilă prin structura compoziţiei, ce reuneşte evenimentul *Naşterii lui Iisus* cu *Închinarea magilor* şi *Închinarea păstorilor* (Planşa XXII.a.). Maica Domnului, îmbrăcată în maforion stă întinsă lângă Prunc. Magii, în veşminte orientale îşi aduc darurile. În dreapta e figurat grupul păstorilor şi un grup de oi care pasc. Unul dintre păstori ține în brațe un miel, simbol hristic şi anticipare a sacrificiului Mântuitorului. Deasupra grotei stau îngeri care indică magilor şi păstorilor locul unde se află Pruncul Sfânt. Acelaşi stil narativ apare şi în celelalte secvențe. În *Întâmpinarea Domnului* sunt redați Maria şi Iosif prezentând Pruncul marelui preot al Templului. Chiar dacă personajele şi cadrul sunt cele obişnuite în pictura bizantină, autorul tratează mult mai liber vestimentația şi introduce multe detalii originale. Un element ce reflectă influența picturii occidentale îl constituie spațializarea interiorului, prin redarea în diagonală a dalajului pardoselii. O scenă cu mesaj dramatic este *Uciderea pruncilor* la porunca lui Irod. Aici artistul a sugerat cu realism uciderea nou-născuților de către soldați şi disperarea mamelor acestora. Se remarcă prin pitoresc compoziția *Fugii în Egipt*, sugerând călătoria Sfintei Familii pe fundalul unui peisaj alcătuit din dealuri verzi şi elemente vegetale stilizate. Ultima temă redată pe boltă, în partea sudică, este *Intrarea Fecioarei Maria în templu*, scenă care face trecerea spre peretele vestic, a cărui parte superioară este consacrată *Adormirii Maicii Domnului*.

Pe peretele sudic, în spațiul dintre vitralii, au fost redate compozițiile *Botezul Domnului* şi *Predica de pe munte*. Ambele scene se remarcă prin armonia acordurilor cromatice, cu interes pentru complementaritate. Un element inedit îl constituie prezența peştilor roşii în apa Iordanului din scena *Botezului* (Planşa XXII.b.).

Pe peretele de nord, începând dinspre apus, sunt redate succesiv: *Naşterea Maicii Domnului*, față în față cu *Intrarea în biserică a Maicii Domnului, Vindecarea slăbănogului de la Vitezda, Vindecarea orbului din naştere, Rugăciunea în Grădina Ghetsemani*, terminând cu scena *Învierii Domnului*, redată spre altar în corespondență cu *Naşterea Domnului* de pe partea opusă a bolții. *Naşterea Maicii Domnului* se remarcă printr-o accentuată spațializare a interiorului cu ajutorul elementelor arhitecturale pictate şi prin tratarea temei în maniera unei scene familiale de gen. O interpretare originală, poetică, apare în cazul temei *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* (Planşa XXII. c). Iisus, singur, se roagă în genunchi, cu privirea ridicată spre ceruri. Spre deosebire de reprezentarea consacrată, El nu e asistat de înger. În locul acestuia, artistul a imaginat o mână divină, ieşind dintr-un curcubeu, simbol al răspunsului imediat al Creatorului la rugămintea adresată. De asemenea, în locul celor trei apostoli rămaşi la baza colinei, pictorul a redat realist întregul grup al apostolilor adormiți, în atitudini şi cu gesturi variate, sugerând slăbiciunea omenească a acestora.

Scena *Învierii Domnului* reuneşte şi ea o mulțime de personaje. Centrul de interes e reprezentat ca de obicei de Iisus călcând în picioare porțile sfărâmate şi dispuse în cruce ale iadului. Cu o mână îl ridică din mormânt pe Adam, îmbătrânit,

cu părul alb. Un element de inovație introdus de artist este faptul că a asociat redarea temei *Anastasis* (Coborârea la iad) cu aceea a femeilor mironoşite, redate în stânga, respectiv a Arhanghelului Gavril care arată mormântul gol, în partea dreaptă.

Pe pereții verticali, de o parte şi de alta a catapetesmei au fost redați *Sf.Gheorghe*, în stânga şi *Sf. Dimitrie*, în dreapta, reprezentați în uniforme militare romane, ca apărători ai credinței creştine.

Pe peretele nordic, deasupra uşii de la intrare, este pictat motivul *Sf. Acoperământ al Maicii Domnului*, redat şi aici, ca şi la clopotnița Bisericii Albastre, sub chipul Maicii Domnului bust, ținând cu brațele întinse vălul protector cu care-i acoperă pe credincioşi. Pe registrul median al peretelui nordic, sub frizele de medalioane, au fost redate succesiv *Învierea lui Lazăr*, la dreapta uşii de intrare, însoțită de scene care anticipează sau ilustrază *Patimile*: *Schimbarea la Față* (perete de colț), *Prinderea lui Iisus, Cina cea de Taină, Răstignirea,* terminând cu scena *Înălțării Domnului.*

Compoziția *Cina cea de Taină* se remarcă prin claritatea organizării spațiale şi impresia de perspectivă redată prin forma mesei şi detaliile arhitecturale. Iisus, singurul personaj cu aureolă şi axul de simetrie al scenei, e flancat de apostoli, oameni de vârste diferite, cu portrete şi gesturi individualizate. Chipul său calm contrastează cu expresiile animate ale ucenicilor. Pe masă sunt vase cu simboluri euharistice: vin, peştele-simbol hristic şi pâinea. Iuda e scos în evidență prin punga cu arginți şi prin graba gestului de a întinde mâna spre farfurie. Scena e redată prin raporturi cromatice echilibrate între tonurile calde şi reci, predominând raportul de complementaritate dintre roşu şi verde. Dacă reprezentările din altar accentuează semnificația euharistică a *Cinei celei de Taină*, atunci când e redată pe pereții naosului, tema e prezentă mai ales ca prefigurare a *Patimilor*. Astfel, în pictura Paraclisului, scena este însoțită de *Răstignirea Domnului* (Planşa XXII.d.). Bine realizată, ea are un ax de simetrie reprezentat de crucea ce susține corpul răstignit al Mântuitorului. La fel ca în celelalte interpretări bizantine ale temei, dramatismul momentului şi suferința fizică a lui Iisus, nu anulează latura sa divină. Aceasta din urmă este clar exprimată prin aureola pe care o poartă, în ciuda epuizării corpului său fizic. De o parte şi de alta stau Maica Domnului şi apostolul Ioan, a căror durere lasă loc certitudinii *Învierii*. Compoziția se remarcă prin picturalitatea nuanțelor, cu tonuri de violet, vişiniu, roz.

Deasupra scenelor religioase de pe pereții de sud şi de nord pictorul a redat o succesiune de sfinți ierarhi şi martiri, reprezentați bust, în interiorul unor arce trilobate pictate. Pe peretele sudic, deasupra scenei *Predica de pe munte* sunt redați *Sf. Efrem Sirul, Sf. Lucian, Sf. Mc. Varvara, Sf. Constantin*, iar deasupra *Botezului Domnului* apar *Sf. Elena, Sf. Teoctist, Sf. Casiana Romana, Cuv. Teodosie.* Aceeaşi friză de sfinți încadrați de arce trilobate se continuă pe peretele nordic, fiind întreruptă de uşa de acces în paraclis. Sunt redați, de la stânga la dreapta: *Sf. Sebastian, Sf. Felicia, Sf. Agata, Sf. Visarion, Sf. Oprea Micăuş, Sf. Stelian, Sf. Iulian, Sf. Sofronie, Sf. Gherman, Sf. Maxim, Sf. Macarie, Sf. Simeon, Sf. Marcu, Sf. Chiril, Sf. Alexandru, Sf. Modest, Sf. Mitrofan, Sf. Elefterie.*

Frescele realizate de Eremia Profeta reflectă asimilarea programului iconografic bizantin în ceea ce priveşte conţinutul şi dispunerea scenelor. În acelaşi timp, ele se remarcă printr-un deosebit simţ coloristic şi narativ, care conferă scenelor caracterul de secvenţe ale unei povestiri ilustrate. Prin detalii şi elemente de viaţă cotidiană, pictorul accentuează semnificaţia umană a temelor reprezentate.

În afară de pictura religioasă, Eremia Profeta a realizat şi patru portrete de ierarhi în mărime naturală pe peretele vestic. Ele se remarcă prin autenticitate, asemănarea cu modelul, reflectând talentul portretistic al autorului. În stânga au fost redaţi episcopul fondator Roman Ciorogariu şi I.P.S. Vasile Coman, episcopul Oradiei, iar în dreapta P.F.Justinian, Patriarhul României, respectiv I.P.S. Nicolae Mladin, Mitropolitul Ardealului.

Un element de originalitate al paraclisului îl constituie frumoasele vitralii plasate pe peretele sudic, care au deopotrivă funcţia de ferestre. În partea corespunzătoare absidei sudice a fost redat, în registrul superior, *Soborul Sf. Arhangheli*, ce susţine central pe *Iisus-Emanuel*, în obişnuitul medalion circular (Planşa XXIII.a.). Lateral, au fost pictaţi *Arhanghelii Mihail şi Gavril,* iar pe suprafaţa exterioară, câte un serafim. În registrul inferior au fost pictaţi şase sfinţi, în mărime naturală: *Sf. Haralambie, Sf. Pantelimon, Sf. Cosma* şi *Damian* (Planşa XXIII.b.), *Sf. Stelian* şi *Sf. Trifon*. Majoritatea acestora sunt sfinţi cu calităţi taumaturgice, autori ale unor vindecări miraculoase: *Sf.Haralambie* este patronul bolnavilor de ciumă, *Sf. Stelian* care a primit prin rugăciune darul vindecării, este considerat tămăduitor al bolilor incurabile, *Sf. Pantelimon* (Multmilostivul), vindecător al bolilor trupeşti şi sufleteşti, *Sf. Cosma* şi *Damian*, vindecători "fără arginţi" care recurgeau la numele lui Iisus pe care-l lăsau să lucreze prin ei.

Următoarele vitralii, aflate între scenele *Predica de pe munte* şi *Botezul Domnului* redau în partea superioară a ferestrelor, busturile *Sf. Iosif de la Partoş* şi *Sf. Calinic de la Cernica*, iar în registrul inferior pe *Sf. Cuv. Dimitrie Basarabov* şi pe *Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*, în mărime naturală (Planşa XXIII c.).

Pe ultima fereastră, în partea inferioară, au fost pictate, în mărime naturală, *Sf. Filofteia* şi *Sf. Cuv. Parascheva* (Planşa XXIII.d). Sus, sunt redate, în două medalioane, chipurile *Sf. Ilie Iorest* şi al *Sf. Sava Brancovici,* sfinţii de hram ai Paraclisului (Planşa XXIV.a.). Toate vitraliile au fost realizate în atelierele Administraţiei Patriarhale din Bucureşti, fiind montate în anul 1973.

În aceeaşi perioadă (1972), Eremia Profeta a realizat, tot în frescă, decoraţia "sălii istorice" care precede intrarea în paraclisul propriu-zis şi constituie un element de originalitate al complexului. Pe tavan, central este redat *Iisus Emanuel*, într-un medalion înscris în steaua cu 8 colţuri, având de jur împrejur textul: "Cu noi este Dumnezeu", aluzie la semnificaţia numelui de Emanuel în profeţiile mesianice. La baza tavanului, artistul a pictat o suită de medalioane în friză, redând personalităţi remarcabile, sfinţi ierarhi şi intelectuali români, care au avut un rol important în istoria Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, respectiv în istoria Transilvaniei: episcopii Roman Ciorogariu, Nicolae Popovici,Valerian Zaharia, Emanuil Gojdu, Nicolae Jiga, Octavian Goga, Simeon Bărnuţiu, Vasile Lucaci. Recent, în 2007, pictura sălii

istorice a fost completată cu noi portrete de ierarhi, pe peretele nordic: Vasile Mangra, Ioan Mețianu, Miron Romanul, Procopie Ivaşcovici, Andrei Şaguna, iar pe peretele din dreapta intrării, portretul actualului episcop ortodox Sofronie Drincec.

Pe peretele răsăritean, Eremia Profeta a redat intrarea lui Mihai Viteazul în fruntea oştirii în Transilvania - moment de însemnătate istorică națională pentru românii transilvăneni, prima tentativă de unificare politico-administrativă a celor trei Țări Române. Pe acelaşi perete, în dreapta scenei cu Mihai Viteazul, a fost adăugată în 2007 o compoziție reprezentând hramul Paraclisului (Planşa XXIV.b). Iisus, îmbrăcat ca Mare Arhiereu, pe tronul slavei cereşti, flancat de Maica Domnului, îi primeşte pe Sfinții Ilie Iorest şi Sava Brancovici, sfinții de hram ai Paraclisului. Ei sunt prezentați de *Sf.Arhanghel Mihail*, sfântul protector al Episcopiei ortodoxe orădene, conducătorul cetelor îngereşti în războiul nevăzut împotriva energiilor malefice de orice natură. Deasupra compoziției e redat Sf. Mihail într-un mic medalion reprezentând emblema Episcopiei Ortodoxe de Oradea. Maica Domnului ține în mână macheta Bisericii cu Lună din Oradea, aluzie la faptul că aceasta poartă hramul *Adormirii Maicii Domnului*. *Sf. Sava*, apărător şi mărturisitor al credinței ortodoxe din Transilvania, aduce ca ofrandă macheta Bisericii ortodoxe din Velența, cea mai veche biserică ortodoxă şi prima catedrală a Oradiei, până la construirea Bisericii cu Lună. *Sf. Ilie Iorest* ține în mâini macheta sediului Episcopiei ortodoxe de Oradea. Sub panoul central, pe o fâşie orizontală, sunt redate, în fața unui zid de incintă, o succesiune de biserici ortodoxe: o biserică de lemn, una de mănăstire, precum şi macheta a două monumente aflate încă în construcție: Catedrala ortodoxă "Învierea Domnului", respectiv Biserica ortodoxă "Sf. Ioan Iacob Românul" din cartierul Nufărul. De o parte şi de alta, cetatea simbolică a ortodoxiei orădene, este asaltată de cetele demonilor, redați în nuanțe de roşu, cenuşiu şi negru. Săgețile acestora se izbesc şi sunt deviate din traseul lor de nimbul de lumină al lui Hristos, care stă într-un turn înalt, de la baza intrării în cetate. Iisus ține într-o mână potirul cu propriul sânge, aluzie la faptul că Euharistia este o armă spirituală împotriva primejdiilor reprezentate de ființele demonice şi duhurile invizibile ale răului.

De o parte şi de alta a uşii de intrare în paraclis a fost reprezentat momentul „unificării" Bisericilor ortodoxă şi greco-catolică în 1948, impusă de autoritățile comuniste, simbolizat prin cele două biserici reprezentative: Biserica cu Lună şi Biserica "Sf. Nicolae". De o parte şi de alta a uşii de intrare artistul a redat două scene ce ilustrează îndeletniciri specifice vieții monastice din Bihor. Astfel, sunt redați călugări copiind manuscrise, citind cărți religioase sau pictând icoane.

La 10 iunie 1981 a fost încheiat un nou contract între Episcopia Ortodoxă a Oradiei şi pictorul Eremia Profeta. Conform acestuia, pictorul se angaja să realizeze, în frescă, decorația casei scărilor de la reşedința episcopală[76]. Pictura a fost realizată la inițiativa episcopului Vasile Coman, care remarcase existența spațiului nedecorat pe traseul parcurs de vizitatori spre paraclis, respectiv spre muzeul episcopal. Aici pictorul a realizat compoziții monumentale, cu personaje în mărime naturală şi cu

[76] Arh. Episc. Ort. Oradea, Act. Nr. 2427/ 1981

proporții adaptate la dimensiunile impuse de arhitectura interioară. Pe primul perete, care începe la baza scărilor, a redat o compoziție amplă cu 3 teme suprapuse: Decebal cheamă la luptă poporul dac împotriva invazei romane, în primul registru, voievozii ardeleni Menumorut şi Gelu-în registrul median, respectiv trecerea lui Mihai Viteazul în fruntea oştenilor în Transilvania, peste care a statornicit astfel stăpânirea românească.

Pe peretele situat deasupra geamului au fost pictați memorandiştii şi portretele în mărime naturală ale revoluționarilor români de la 1848: Avram Iancu, în stânga geamului şi Nicolae Bălcescu, în dreapta. În centrul ferestrei au fost pictate, în trei medalioane circulare, chipurile conducătorilor răscoalei românilor din Transilvania de la 1784: Horia, în centru, Crişan şi Cloşca-lateral (Planşa XXIV.c.). Într-o inscripție de la baza geamului se precizează că lucrarea a fost realizată în anul 1981 de Traian şi Rodica Pârvu în atelierele Patriarhale din Bucureşti. Chipul lui Horea seamănă cu cel realizat de Eremia Profeta la arcul triumfal al Biserica cu Lună, portret ce înlocuieşte medalionul inițial, aflat astăzi în muzeul bisericii. În ambele cazuri, Eremia Profeta a realizat un portret inspirat din imaginea lui Horea aşa cum a fost redată într-o pictură din sec. al XVIII-lea datorată unui artist anonim din Transilvania.

Pe al treilea perete Eremia Profeta a redat momentul *Adunării Naționale* de la Alba Iulia în care delegații românilor din toate oraşele Transilvaniei cer unirea cu țara.În partea inferioară a peretelui se poate vedea semnătura artistului şi anul 1981, anul finalizării lucrărilor de pictură de la casa scării. Pe cel de-al patrulea perete, a fost reprezentată slujba ortodoxă de *Înviere* din 20 aprilie 1919, când armata română sub conducerea generalului Traian Moşoiu îşi face intrarea triumfală în Oradea, pe care o eliberează astfel de amenințarea bolşevismului susținut de trupele lui Bela Kun (Planşa XXIV.d.). Primiți cu entuziasm de populația oraşului, soldații români participă, alături de credincioşi la slujba de *Înviere* care a coincis simbolic cu eliberarea oraşului. Din 7 noiembrie 1981 datează procesul verbal de recepție definitivă a lucrării de pictură de la casa scării, din care rezultă că pictura a fost finalizată în cursul anului 1981[77]. În procesul verbal se aprecia ştiința compoziției, armonia cromatică reuşită şi impactul psihologic al reprezentărilor.

La 1 noiembrie 1981 s-a încheiat contractul dintre Episcopia ortodoxă şi Arhiepiscopia Bucureştiului în vederea executării vitraliilor cu pictarea chipurilor lui Horea, Cloşca şi Crişan, de la casa scărilor Paraclisului. Se ştie că la 15 septembrie 1982 au fost recepționate de reprezentații Episcopiei, atât acestea, cât şi 9 bucăți de ferestre-vitralii, comandate pentru interiorul Paraclisului[78].

Artistul Octavian Cosman a realizat în 1988 mozaicul cu scena *Naşterea Domnului*, în holul Paralisului, pe peretele din dreapta intrării în incinta Episcopiei. În cursul anului următor a fost realizat şi cel de-al doilea mozaic, pe peretele opus,

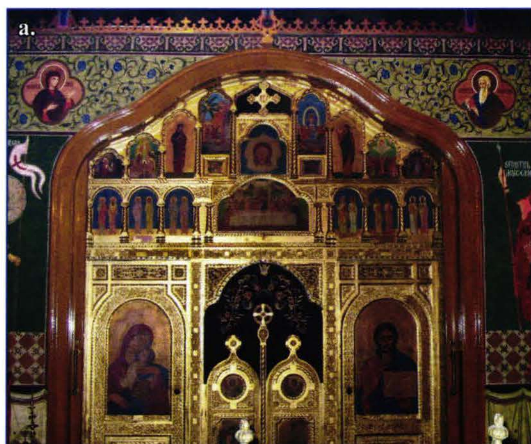
---

[77] Arh.Episc.Ort.Oradea, *Proces verbal de recepție definitivă a lucrărilor de pictură de la casa scării reşedinței episcopale*, 7 nov.1981

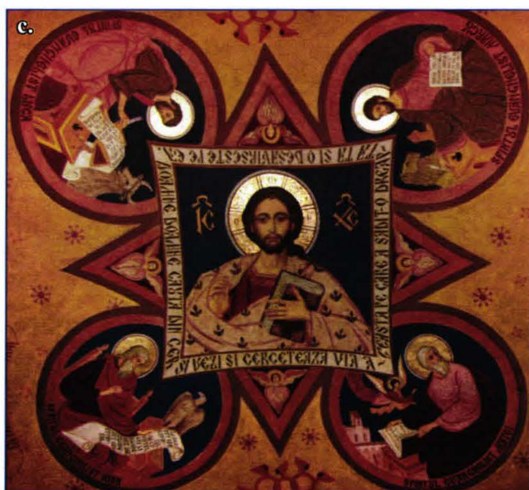
[78] Arh.Episc.Ort. Oradea, *Proces verbal de recepție definitivă a vitraliilor de la reşedința episcopală,* 15 sept. 1982

redând *Învierea Domnului*. Ambele compoziții se remarcă prin expresivitate, bogăția detaliilor, capacitatea de a adapta subiectul la spațiu şi sugestia spațialității. În *Naşterea Domnului*, Maica Domnului îmbrăcată în maforionul tradițional stă în genunchi în fața Pruncului, căruia i se închină magii, în stânga şi păstorii, în dreapta. *Învierea Domnului* a fost realizată conform tipologiei de influență occidentală, în care Iisus, înconjurat de îngeri se ridică spre ceruri pe un vârtej de nori, deasupra mormântului gol. Recepția definitivă a lucrărilor în mozaic a avut loc la 4 aprilie 1990[79].

[79] Arh.Episc. Ort.Oradea, *Proces verbal de recepție definitivă a lucrărilor în mozaic de la reşedința episcopală,* 6 aprilie 1990









Paraclisul episcopiei Ortodoxe Oradea cu hramul "Sf. Ilie Iorest şi Sava Brancovici"

XXI a. Iconostas pictat de A. Demian, 1931

XXI b. Uşile împărăteşti, detaliu

XXI c. Hristos Pantocrator, Frescă de E. Profeta

XXI d. Maica Domnului-Platytera, Frescă de E. Profeta

Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, Fresce de Eremia Profeta, 1972



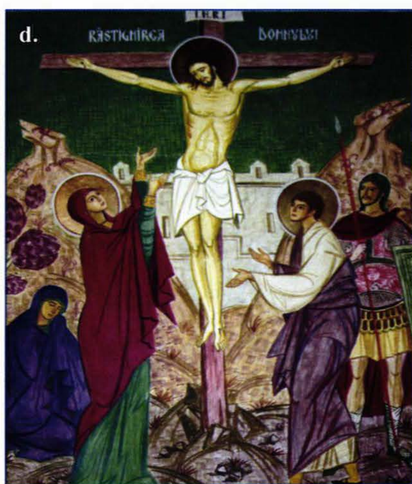
XXII a. Naşterea Domnului, boltă

XXII b. Botezul Domnului, Peretele sudic

XXII c. Rugăciunea în Grădina Ghetsemani, boltă

XXII d. Răstignirea, peretele nordic











Vitralii de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea

XXIII. a. Soborul Sf. Arhangheli Mihail şi Gavril

XXIII. b. Sf. Mc. Pantelimon, Sf. Cosma şi Damian

XXIII c. Sf. Dimitrie Basarabov şi Sf.Ioan cel Nou de la Suceava

XXIII d. Sf. Cuv. Filofteia şi Sf.Cuv. Parascheva





Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea









XXIV. a. Sf. Ilie Iorest şi Sava Brancovici, vitraliu

XXIV. b. Sf. Ilie Iorest şi Sava Brancovici, pictură murală, 2007

XXIV. c. Horea, Cloşca şi Crişan, vitraliu de T. Pârvu, 1982, Casa scării

XXIV. d. Eliberarea Oradiei la 20 aprilie 1919 de trupele gen.Traian Moşoiu, frescă de E. Profeta, 1981

VI. BISERICA ORTODOXĂ “SFÂNTA TREIME” (1693-1722)

Biserica ortodoxă “Sfânta Treime”(Parcul Traian nr.5), ridicată în 1692 este primul monument ecleziastic creştin construit imediat după alungarea trupelor turceşti şi cea mai veche construcţie rămasă în picioare din Oradea[80].

În perioada de după eliberarea Oradiei de sub dominaţia turcească, în interiorul oraşului nu mai existau monumente creştine. În cartierul Velenţa exista biserica ortodoxă de lemn, episcopul ortodox găsit aici la intrarea trupelor habsburgice fiind menţionat în *Diploma Leopoldină* din 1695.

Pe de altă parte, luptele pentru eliberarea oraşului determinaseră refugiul masiv al populaţiei. Starea de ruină a oraşului este evidentă şi în gravura lui Mathias Kaiserfeld reprezentând cetatea după asediu[81]. În aceasta din urmă se poate vedea că în Oradea toate clădirile fuseseră distruse, îndeosebi târgurile Velenţa şi Vadkert situate la est şi sud-est de cetate, chiar pe traiectoria artileriei de asediu amplasată pe Dealul Viilor. Din punct de vedere arhitectural, într-o stare mai bună era doar cartierul Olosig situat cel mai departe de cetate, în care mai existau 102 case locuibile. Probabil din această cauză, dar şi datorită interdicţiei Comandamentului militar de a se construi în imediata vecinătate a cetăţii, noul episcop catolic Augustin Benkovich, instalat de habsburgi a fost sprijinit să ridice aici prima biserică creştină de după plecarea ultimului val al turcilor[82].

Ridicată cu sprijinul soldaţilor garnizoanei imperiale în perioada în care oraşul se afla în ruine, biserica a fost realizată iniţial din lemn, fiind incendiată în 1703 în timpul revoltei lui Francisc Rackoczi şi refăcută în 1722. Situată pe malul drept al Crişului, biserica a servit iniţial ca şi catedrală romano-catolică până în 1723, când a fost cedată călugărilor franciscani. După mutarea franciscanilor în mănăstire (1731), a fost cedată ordinului paulin. În 1752 episcopul Forgács Pál a reînnoit-o în amintirea faptului că în această biserică a fost consacrat canonic şi lector[83]. Urmaşul său, episcopul Adam Patachich a

---

80 *„Anno 1693, illico Episcopus Augustinus Benkovics, pia sollicitudine posuit interimalem Ecclesiolam in oppido Olaszi ad defluxum Crysy, quae pluribus Annis pro Cathedrali deserviebat.* " (Biró J, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müvészeti emlekéi*, Budapesta, 1932, p. 114)

81 Gravura a fost publicată de Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása,* Budapesta, 1885

82 Bunytay Vincze, *A varadi püspokseg törtenéte*, Debreţin, 1935, p. 184

83 "reparavit illam Paulus e Comitibus Forgács Eppus Varadiensis Anno Domini MDCCLII…" (Biró J., *op.cit*., p. 91)

donat-o prin 1760 catolicilor armeni. În 1786 a fost cedată greco-catolicilor ruteni care se aflau sub jurisdicția episcopului român unit Moise Dragoş, din acest moment slujbele fiind oficiate în slavonă. Din această perioadă (1788) datează un contract pentru pictarea bisericii încheiat între pictorul Ioan Buda şi reprezentanții comunității rutene unite din Oradea[84]. În acest contract, pictorul se angaja să realizeze iconostasul bisericii "după regulă", adică respectând întocmai canoanele bizantine: " îl voi vopsi cu culori după cuviință, între nori, 12 apostoli şi tot atâțea profeți, după regulă, cu pictură frumoasă... Pentru munca de mai sus, domnul tuturor îmi va plăti, conform înțelegerii, 200 florini renani"[85]. Între 1786-1912 biserica, devenită greco-catolică, a trecut sub jurisdicția Episcopiei unite din Oradea, iar apoi, până în 1919 sub cea a episcopiei de Hajdudorogh. După dispariția credincioşilor ruteni, în 1948, devine biserică ortodoxă.

Edificiul a fost în pericol de a fi distrus în epoca comunistă. Biserica a fost marginalizată, fiind acoperită de blocurile construite chiar în fața ei. Începând din 1979, prin strădania preotului Aurel Puşcaş, biserica a fost restaurată şi consolidată în exterior(1981), iar interiorul, nedecorat până atunci, a fost împodobit cu o frumoasă frescă realizată de pictorul Stela Ionescu, discipolă a părintelui - pictor Arsenie Boca. Concomitent, biserica a fost înzestrată cu mobilier sculptat din lemn de stejar, cu un iconostas nou sculptat la Baia Sprie, pictura fiind realizată tot de Stela Ionescu. Ulterior a fost adăugată clopotnița şi altarul de vară. Din decorația anterioară a monumentului se păstrează pictura ce redă hramul bisericii - o reprezentare a *Sfintei Treimi*, imagine care a fost decupată şi pusă sub sticlă, servind acum ca loc de închinare pentru credincioşi. La fel ca şi Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, monumentul a fost înzestrat cu frumoase vitralii, executate în atelierele Administrației Patriarhale din Bucureşti.

De mici dimensiuni (16,20 m lungime; 6,42 m lățime), biserica are un pronaos din care se intră în nava unică, dreptunghiulară, prevăzută cu tavan drept şi terminată cu absidă poligonală. Edificiul este luminat prin câte trei ferestre simple, în segment de arc, situate pe fațadele laterale. Deasupra pronaosului se află un turn-clopotniță din lemn cu acoperiş bulbat tipic baroc. Cele patru laturi ale turnului sunt prevăzute cu jaluzele de forma unor ferestre semicirculare. Fațada vestică se caracterizează prin aceeaşi simplitate. Deasupra portalului cu traseul în segment de arc, se află o fereastră rectangulară simplă, surmontată de un geam mic, rotund. Aşa cum se vede şi în schițele descoperite la Arhivele Statului Oradea, inițial fațada principală se termina cu un fronton triunghiular[86]; forma actuală, cu traseul în curbe şi contracurbe datează din 1928.

[84] Apud A. Chiriac, *Contractul privind pictarea bisericii rutenilor din Oradea la 1788*, în Ars Transilvaniae, VI, Ed. Academiei Române, 1996
[85] *Ibidem*
[86] Arh. Stat. Oradea, Fond Episcopia Greco-catolică, dosar nr. 140, fila 11

Ulterior, în anul 1986 fațada a fost împodobită cu trei mozaicuri realizate de artistul **Cornel Abrudan**. Cel central, aşezat la baza frontonului, reprezintă chiar hramul bisericii, fiind o variantă occidentalizantă a *Sfintei Treimi*. Ea îi redă în slavă pe Dumnezeu - Tatăl, Iisus - Mântuitorul şi porumbelul Duhului Sfânt, înconjurați de heruvimi şi de cele patru ființe apocaliptice, care conform textului biblic aduc laudă neîncetată în fața tronului ceresc. De o parte şi de alta a uşii de intrare în biserică au fost redați, tot în mozaic, Sfinții apostoli Petru şi Pavel.

Documentația pentru lucrările de pictură interioară a fost întocmită de pictorul Eremia Profeta şi datează din anul 1982. Din document rezultă că biserica nu a mai fost pictată, ci doar zugrăvită. Raportul menționează starea avansată de degradare datorată infiltrațiilor şi fisurilor.

Lucrările de împodobire cu pictură a interiorului bisericii au fost încredințate în 1984 artistei **Stela Ionescu**. Din procesul verbal de recepție definitivă a picturii, păstrat la Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea (Act 1395/1986), rezultă că lucrările au fost începute la 15 august 1984 şi s-au finalizat la 1 mai 1986. Pictura urmează programul iconografic bizantin. Pe semicalota altarului e redată Maica Domnului tronând, cu Pruncul în brațe, înconjurată de îngeri. Pe peretele de răsărit e reprezentat central *Iisus-Dreptul Judecător*, cu mitră şi veşminte episcopale, stând pe tron, flancat la stînga şi la dreapta de sfinții ierarhi ai Bisericii Răsăritene.

Întregul tavan al navei este presărat cu stele, simbolizând cerul de unde veghează neîncetat asupra universului *Sfânta Treime, Iisus-Pantocrator şi Maica Domnului Platytera.* Spre centrul tavanului, în locul corespunzător bolții, este pictat şi aici chipul maiestuos al *Pantocratorului*, în slava sa cerească, înconjurat de un medalion în culorile curcubeului (Planşa XXV.a). Se remarcă desenul fin, expresia gravă, noblețea chipului în maniera şcolii de pictură constantinopolitane. Poartă obişnuitul nimb crucifer şi binecuvântează cu o mână. Chipul său iese în relief pe fundalul albastru al unui cer presărat cu stele poleite. În jurul medalionului e înscris axionul "Eu sunt Învierea şi viața, Cel ce crede în mine chiar dacă va muri, va trăi". În cele patru colțuri sunt redați stînd pe nori cei patru evanghelişti cu simbolurile specifice ale inspirației divine.

În fața altarului, tot pe tavan e redată *Sfânta Treime* în varianta răsăriteană a *Filoxeniei lui Avraam*. Cei trei îngeri, cu tipologii similare celor din Sfânta Treime a lui Rubliov au chipuri frumoase, exprimînd natura unor atribute divine ca serenitatea, armonia şi blîndețea. Aureolele şi corpurile descriu curbe ce se integrează în cercul medalionului central, înconjurat de axionul: "Trei sunt care mărturisesc în ceruri Tatăl, Fiul şi Sfîntul Duh şi aceştia trei una sînt Treime Sfântă Mărire Ție".

De cealaltă parte a Pantocratorului, în partea dinspre intrarea în naos e pictată, tot în medalion *Maica Domnului Platytera,* înconjurată de axionul" Bucură-te, ceea ce eşti plină de har, Domnul este cu tine, Binecuvîntată eşti Tu

între femei". *Iisus Emanuel*, redat în cercul descris de poala mantiei, binecuvântează cu amîndouă mâinile. Toate imaginile se remarcă prin frumuseţa gravă a chipurilor şi un rafinament tipic artei bizantine de cea mai înaltă calitate.

Pe peretele sudic, în partea dinspre altar e redată *Buna Vestire*. Pe un spaţiu amplu, spaţializat prin elemente arhitecturale e redat Arhanghelul Gavril adresându-se Fecioarei care toarce purpură, în conformitate cu tipologia din iconografia de origine siriană (Planşa XXV.b). Peretele este întrerupt de un vitraliu reprezentând scena *Pogorârii Sfântului Duh*. Pe următorul perete e figurată o reprezentare pitorească a *Naşterii Domnului*. În jurul grotei stau Maica Domnului, Iosif şi păstorii închinându-se Pruncului sfânt. Raza divină coboară din înaltul cerului până la capul copilului. Scena este flancată spre dreapta de un al doilea vitraliu reprezentând hramul principal al bisericii – *Sfânta Treime*. Pe următorul perete, spre intrarea în naos e redat *Botezul Domnului*, avându-l în centru pe Iisus, scufundat în apa Iordanului, flancat de Sf. Ioan Botezătorul pe un mal şi de un grup de îngeri slujitori pe celălat mal. Prezenţa îngerilor, ca şi a porumbelului Duhului Sfânt relevă accentuata latură spirituală, divină a acestuia. Pe ultimul vitraliu e redată *Predica de pe munte*.

Pe peretele nordic, între două geamuri-vitralii, e reprezentată o frumoasă scenă a *Rugăciunii în Grădina Ghetsemani*. În stânga compoziţiei, Iisus, în genunchi se roagă Tatălui ceresc, în timp ce în colţul opus stau apostolii adormiţi. Din cer, pe un vârtej de nori coboară spre El un înger ce ţine în mână potirul simbolic, un fel de răspuns la rugămintea adresată de Iisus: "Tată, dacă este cu putinţă, depărtează de la mine paharul acesta"[87]. În fundal este redat un peisaj stilizat alcătuit din creste stâncoase şi copaci. Pe vitraliul din stînga scenei, spre intrarea în naos, e reprezentată *Intrarea în Ierusalim*. Pe fereastra-vitraliu din dreapta e redat *Iisus Mare Arhiereu* cu nimb crucifer şi mitra episcopală, stând pe tron în mijlocul norilor. La dreapta, pe perete, este pictată scena *Învierii* în varianta ortodoxă a *Coborârii la iad* (Planşa XXV.c). Iisus, flancat de ceata drepţilor Vechiului Testament şi grupul aleşilor dintre creştini, îl ridică simbolic pe Adam din mormântul său, călcând în acelaşi timp porţile sfărâmate ale iadului. După un alt vitraliu redând *Înălţarea Domnului*, e reprezentată pe ultimul perete, spre altar, scena *Mironosiţelor la mormânt*. Considerată una din cele mai vechi variante ale *Învierii*, scena reprezintă de o parte cele trei femei, iar de cealaltă Arhanghelul Gavril, în veşminte strălucitoare, arătîndu-le acestora mormîntul gol cu lespedea ridicată, mărturie a *Învierii* (Planşa XXV.d.). Frescele sunt dispuse în funcţie de succesiunea cronologică a praznicelor: de la *Buna Vestire, Naşterea şi Botezul Domnului* pe peretele sudic, până la *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* şi cele două variante ale *Învierii* de pe peretele nordic (*Coborârea la iad,* respectiv *Mironosiţele la mormânt).*

[87] Evanghelia după Matei, XXVI, 39

Un element inedit, de mare valoare artistică sunt vitraliile care deţin şi funcţia de ferestre ale bisericii, executate la fel ca şi cele de la Paraclisul Episcopiei Ortodoxe, în atelierele Patriarhiei din Bucureşti. Din anul 1985 datează Devizul referitor la confecţionarea vitraliilor pentru ferestrele bisericii. Peretele sudic este întrerupt de un vitraliu reprezentând scena *Pogorârii Sfântului Duh* (Planşa XXVI.a.), respectiv *Sfânta Treime*(Planşa XXVI. b.) - cele două hramuri ale bisericii. *Sfânta Treime* are ca element specific tipologia occidentală a grupării şi redării persoanelor sfinte, Dumnezeu-Tatăl în varianta unui bărbat cu barbă şi nimb triunghiular. La intrarea în naos, tot pe peretele sudic, se află un vitraliu ce redă *Predica de pe munte* (Planşa XXVI.c). Pe peretele nordic sunt redate între fresce, vitralii ce reprezintă, de la intrare spre altar: *Intrarea în Ierusalim* (Planşa XXVI.e.), *Iisus-Mare Arhiereu* (Planşa XXVI.d.), *Înălţarea Domnului.*

Cu excepţia vitraliilor ce redau hramul bisericii, dispunerea vitraliilor se realizează în funcţie de integrarea acestora în viaţa şi faptele Mântuitorului. Astfel, vitraliul reprezentând *Predica de pe munte* urmează după scena *Botezului*, vitraliul ce redă *Intrarea în Ierusalim* precede scena *Rugăciunii în Grădina Ghetsemani,* iar vitraliul cu *Înălţarea Domnului* urmează după cele două variante ale *Învierii.* În acest sens se poate afirma că vitraliile prin subiectele pe care le redau se integrează şi completează programul iconografic al frescelor.

În partea superioară, scenele sunt încadrate de o friză de sfinţi redaţi în medalioane rotunde, ce înconjoară de jur împrejur pereţii interiori.

Pe peretele vestic al naosului, sub cafas, în dreapta intrării în biserică, e redat un reuşit portret al P.S. Vasile Coman, cel care a sprijinit reamenajarea monumentului şi a participat la sfinţirea acestuia în data de 1 septembrie 1991. În stânga intrării este redat portretul mărturisitorului român Oprea Miclăuş, îmbrăcat în costum popular românesc, cu o cruce în mână.

Pe tavanul micului pronaos, sub cafas, e redat *Iisus Emanuel,* ce binecuvântează cu dreapta, iar în stânga ţine Evanghelia deschisă pe care sunt redate literele α şi Ω. Bustul său e încadrat într-un triunghi, simbol al Treimii ce constituie hramul bisericii.

Stela Ionescu a realizat şi pictura iconostasului, sculptat şi traforat, din lemn de stejar, divizat pe patru registre succesive. Pe uşile împărăteşti e redată tema tradiţională a *Bunei Vestiri*, cu Arhanghelul Gavril pe un canat şi Fecioara torcând pe celălalt. Se remarcă prin frumuseţe şi expresivitate chipurile *Maicii Domnului Eleusa* cu pruncul în braţe, respectiv cel al lui *Iisus Învăţătorul*, ambele plasate pe fond de aur. Mântuitorul binecuvântează cu dreapta, iar în mâna stângă ţine Evanghelia deschisă, pe paginile căreia se poate citi pasajul: "Eu sunt Lumina lumii, cel ce îmi urmează mie nu va umbla în întuneric ci va avea lumina vieţii" (Ioan VIII,12). La stânga uşilor diaconeşti e redat *Sf. Nicolae*, iar în dreapta *Sf. Ioan Botezătorul.*

Registrul al doilea este consacrat praznicelor împărăteşti, redând, de la stânga la dreapta *Buna Vestire, Naşterea Domnului, Botezul Domnului, Schimbarea la Faţă, Intrarea în Ierusalim, Învierea, Înălţarea şi Rusaliile*, dispuse simetric de o parte şi de cealaltă a temei centrale -*Cina cea de Taină*. Următorul registru redă şirul apostolilor care încadrează central *Sfânta Treime*, icoana de hram a bisericii. Ultimul registru al coronamentului redă şirul prorocilor, în medalioane rotunde, cu rotuli în mâini.

Biserica ortodoxă "Sf. Treime", Fresce de Stela Ionescu, 1984-1986







XXV. a. Hristos Pantocrator, tavan

XXV. b. Buna Vestire, Peretele sudic

XXV. c . Coborârea la iad, Peretele nordic

XXV. d. Mironosiţele la mormânt, Peretele nordic



Vitralii de la Biserica ortodoxă “Sf. Treime”, 1986

XXVI a. Pogorârea Duhului Sfânt

XXVI b. Sfânta Treime

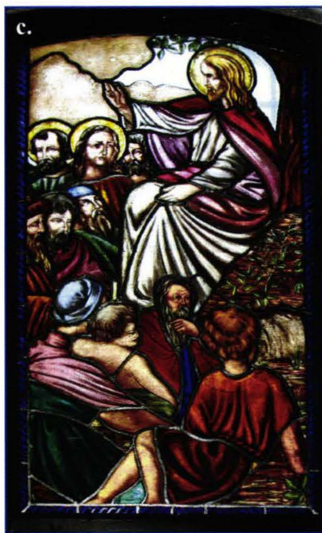
XXVI c. Predica de pe munte

XXVI d. Hristos Mare Arhiereu

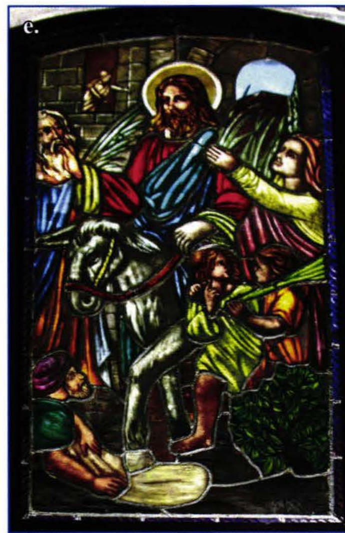
XXVI e. Intrarea în Ierusalim











VII. "IZVORUL TĂMĂDUIRII" - BISERICA SPITALULUI (1934-1937)

Construirea bisericii cu hramul *Izvorul Tămăduirii* a început în anul 1934. Cu prilejul Sărbătorii Rusaliilor din acel an, un sobor de preoţi în frunte cu episcopul Roman Ciorogariu a pornit de la Biserica cu Lună şi a străbătut B-dul Ferdinand pentru a lua parte la sfinţirea locului viitoarei biserici ortodoxe. Semnificaţia evenimentului era cu atât mai mare cu cât atunci se împlineau 150 de ani de la punerea pietrei de temelie a Bisericii cu Lună. Aşa cum afirma vicarul Andrei Magieru, semnificaţia naţională a monumentului rezulta din faptul că era cea dintâi biserică românească ce se construia în Oradea, la împlinirea a 15 ani de la Marea Unire, fiind totodată prima biserică românească de spital[88].

Şantierul de construcţie inaugurat în perioada imediat următoare a fost pus sub conducerea inginerului şef **A.Gavra**, iar planurile au fost realizate de arhitectul timişorean **Victor Vlad (1889-1967)**. Lucrările de construcţie au durat până în primăvara anului 1937, interval în care biserica a fost finalizată şi înzestrată cu mobilier sculptat realizat de elevii Şcolii de Arte şi Meserii. Pictura iniţială a interiorului şi a iconostasului a fost realizată de **Nicolae Irimie**, profesor de desen la Lic. Emanuil Gojdu, care începând din 1927 a fost numit pictor autorizat pentru lucrările de pictură bisericească din Eparhia Oradiei[89]. La 6 iunie 1937 a avut loc sfinţirea edificiului în prezenţa unui sobor de preoţi şi a noului episcop Nicolae Popovici care şi-a exprimat bucuria de a sfinţi prima biserică ortodoxă ctitorită sub stăpânire românească: „...biserica spitalului, simbol al credinţei şi vredniciei generaţiei de astăzi, ne va supravieţui şi va rămâne peste noi şi peste veacuri, ca o dovadă a artei româneşti din zilele imediate după Unirea cea Mare."[90] Cu această ocazie a fost aşezată în interiorul bisericii, în dreapta intrării în naos, placa de marmură cu textul hrisovului de sfinţire: „Ziditu-s'a această sfântă biserică ortodoxă română cu hramul *Pogorârea Duhului Sfânt*, în anii de la Christos 1934-1937, în timpul domniiei M.Sale Regelui Carol al II-lea, fiind Patriarh al României I.P.S.S. Dr. Miron

---

[88] Informaţii despre istoricul şi semnificaţia monumentului, în monografia bisericii realizată de părintele protopop Dorel Octavian Rusu, *Biserica Spitalului din Oradea* (manuscris)

[89] A executat pictura bisericească în parohiile ortodoxe din Ceica, Chişirid, Salonta, Bicăcel, Biharea, Tărian, Beznea şi iconostasul Bisericii Spitalului Central din Oradea (Arh.Episcopiei Ortodoxe Oradea, Act. Nr. 489/ 1942)

[90] *Spitalul Central din Oradea*, în Legea Românească, nr.12-13, p. 125

Cristea, Mitropolit al Ardealului I.P.S.S. Dr. Nicolae Bălan, Episcop al Oradiei P.S.S. Dr. Nicolae Popovici, protopop tractual Iconom stavrofor Vasile Popovici, duhovnic al spitalului preotul Traian Şulea.

Ridicatu-s'a acest dumnezeesc locaş, cel dintâi pe teritoriul oraşului Oradea, sub stăpânirea românească, din obolul tuturor comunelor bihorene, prin strădania ctitoricească a ministrului Dr. Tiberiu Moşoiu, a prefectului judeţului Bihor Dr. I.P. Băncilă, a directorului spitalului, Dr. Romulus Costa şi a Societăţii ortodoxe naţionale a femeilor române, în frunte cu Prezidenta Sofia Mihulin.

Întocmitu-s'a planul acestei Biserici de profesorul inginer V.Vlad, Timişoara, mobilierul de Şcoala de Arte şi Meserii din Oradea, pictura iconostasului de prof. N. Irimie, iar lucrările conduse de inginerul şef A. Gavra.

Sfinţitu-s'a această biserică în anul Mântuirii una mie nouă sute treizeci şi şapte, luna Iunie, ziua a şasea; spre slava lui Dumnezeu, spre mângăierea bolnavilor; spre potolirea suferinţelor şi spre fericirea tuturor celor ce cu credinţă vor intra într- însa. Amin."

Legătura dintre ortodoxie şi naţionalitate a fost marcată prin dezvelirea în aceeaşi zi de 6 iunie 1937 a statuii regelui Ferdinand la Oradea, în parcul Alba Iulia (astăzi P-ţa Unirii).

Prin cele două monumente, inaugurate în anul împlinirii a 150 de ani de la punerea pietrei de temelie a Bisericii cu Lună, românii orădeni reeditau semnificaţia etnică şi confesională a acelui moment. Consacrarea noii biserici ortodoxe a coincis, nu întâmplător, cu dezvelirea statuii regelui Ferdinand, sub care s-a înfăptuit reîntregirea naţională şi care a fost prezent la Oradea, în 1919, în Biserica cu Lună la slujba de mulţumire pentru împlinirea visului strămoşesc.

Semnificaţia naţional-ortodoxă a celor două evenimente a fost subliniată de episcopul Nicolae Popovici în discursul rostit cu ocazia dezvelirii statuii: „Ziua de astăzi se încrestează pe răbojul sbuciumatei istorii bihorene ca o zi de mare şi luminoasă prăznuire creştinească şi românească. Astăzi s-au ridicat două altare noui, două vetre sfinte de lumină neapusă, două focare puternice de isbăvitoare spiritualitate pentru neamul nostru din aceste părţi ale ţării: Un altar dumnezeesc în care şi prin care Hristos, Mântuitorul lumii se va pogorî însuşi peste veacuri ca un samarinean milostiv deasupra patului de suferinţă al bolnavilor din spitalul judeţului Bihor şi un altar al neamului la care se va sluji de acum înainte neîncetat liturghia pentru cuminecătura iubirii de tron, de rege, de neam şi de ţară"[91].

Din nefericire, situaţia de drept nu a durat foarte mult. În contextul Dictatului de la Viena din 1940, administraţia horthystă a început să ia în stăpânire teritoriul cedat al Transilvaniei nord-vestice. În plan confesional noile autorităţi au declanşat prigoana împotriva Bisericii româneşti. Astfel, Episcopia ortodoxă a Oradiei a fost desfiinţată în teritoriul anexat, iar la 4 octombrie 1940

[91] *Desvelirea statuii M.S. Regelui la Oradea*, în Legea Românească, nr.12-13, p. 125

episcopul Nicolae Popovici a fost expulzat împreună cu consiliul eparhial[92]. Foarte multe biserici româneşti au fost devastate, pângărite şi chiar dărâmate, iar preoţii ameninţaţi, expulzaţi, torturaţi şi umiliţi.

Încă din primele zile de ocupaţie, între multele dispoziţii de deposedare ale Eparhiei Oradiei, comandamentul militar horthyst a dat ordinul de închidere şi sigilare a bisericii din curtea spitalului care servea nevoile sufleteşti ale bolnavilor ortodocşi români. La 12 aprilie 1941 s-a întemeiat o episcopie ortodoxă maghiară în frunte cu Mihail Popov, un transfug rus[93]. La 17 aprilie 1942 noul director impus de autorităţi la conducerea spitalului a predat biserica parohiei maghiare ortodoxe nou înfiinţate la Oradea sub conducerea lui Gh. Botău, preot ortodox din Bekescsaba[94]. Între preoţii refugiaţi s-a aflat şi părintele Traian Şulea de la Biserica spitalului.

În 1945 odată cu încetarea războiului şi instalarea administraţiei româneşti în Bihor, biserica a fost deschisă din nou, avându-l ca preot pe Valeriu Joja, urmat de Miron Măruşca. Din 25 mai 1946 datează o cerere adresată către Ministerul Cultelor de episcopul Nicolae Popovici, în numele Parohiei Ortodoxe a Spitalului de Stat din Oradea pentru acordarea unei subvenţii necesare reparării bisericii, grav avariate de bombele căzute asupra spitalului şi chiar lângă biserică[95].

Biserica a rămas mult timp nefolosită, fiind redeschisă în anii de după Revoluţia din 1989. Din 1991 parohia este condusă de preotul Dorel Octavian Rusu care a decis reamenajarea interiorului bisericii. Astfel, pictura murală a fost refăcută în întregime între anii 1992-1993, iar biserica a fost înzestrată cu mobilier şi iconostas nou. Din cauza profanărilor suferite în timp, în perioada dominaţiei horthyste, dar şi în epoca comunistă, când biserica a fost transformată în magazie pentru spital, a fost necesară resfinţirea ei, fapt săvârşit la 24 februarie 1992. După înconjurarea bisericii, au fost puse din nou sfintele moaşte la locul lor în sfântul altar. Părintele diacon Teodor Savu a dat citire hrisovului în care se consemnează noul hram al bisericii, *Izvorul Tămăduirii*. Semnificaţia specifică a bisericii, în acord cu hramul acesteia a fost surprinsă de noul episcop Vasile Coman: „Intrând astăzi în biserică, n-am intrat singur, ci împreună cu Mântuitorul Iisus Hristos, aşa cum bolnavii mergeau după El ca să-I vindece de bolile trupeşti şi sufleteşti. De acum acest spital va fi din nou o adevărată Vitezdă pentru toţi suferinzii de aici". Portretul episcopului Vasile Coman de pe peretele vestic al naosului a fost realizat după realitate, pe baza unei întrevederi cu episcopul şi este ultimul chip pictat într-o biserică al ierarhului, cu doar câteva luni înainte de moartea sa.

[92] *Arh. Stat. Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea*, Ds. 475, fila 4

[93] Dorel Octavian Rusu, *Biserica Izvorul Tămăduirii din Oradea*, în vol. *Ioan Aurel Popovici. O viaţă printre documente*. *Omagiu la 70 de ani*, Ed. Tipo MC, Oradea, 2005, p. 172-180

[94] *Arh. Stat. Oradea, Parohia Ortodoxă Oradea*, Ds. Nr.475, Raport asupra situaţiei Episcopiei ortodoxe române din Oradea de la 31 aug 1940 –30 aprilie 1942, fila 22

[95] Arh. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, Cerere din 25 mai 1946

Inițial biserica a fost înzestrată cu un mic pridvor cu coloane, care sublinia intrarea principală. Lateral, pe pereții situați de o parte şi de alta a uşii de intrare, se aflau scenele *Vindecarea orbului*, în dreapta şi *Vindecarea soacrei lui Petru*, în stânga. Redate în frescă, ele sunt o aluzie la specificul taumaturgic al hramului bisericii. După închiderea pridvorului, prin zidirea spațiului dintre coloane, cele două scene au fost integrate în vestibulul care precede intrarea în naos, spațiu folosit pentru vânzarea lumânărilor.

Structurată după un plan în formă de cruce greacă, cu trei abside, biserica este prevăzută cu o cupolă cu tambur înalt, bine luminată. Cupola centrală este flancată în exterior de patru turnulețe, dintre care cel mai proeminent serveşte ca şi clopotniță.

După consacrare, s-a trecut la restaurarea monumentului; în apropierea bisericii s-a amenajat fântâna *Izvorul Tămăduirii* destinată bolnavilor şi credincioşilor. Timp de 3 ani, între 1991-1993, s-a slujit în biserica plină de schele. O realizare remarcabilă a acestei perioade este pictura care îmbracă întreg interiorul bisericii. Din procesul verbal de recepție definitivă a lucrărilor de pictură (17 februarie 1992) rezultă că lucrările au fost începute la 16 iulie 1991 şi finalizate la 15 februarie 1992. Pictura a fost realizată de pictorii **Ioan** şi **Daniela Moldoveanu** din Bucureşti şi este prima lucrare realizată de aceştia în mediul urban. Pictura este o podoabă de mare preț a bisericii, fiind realizată în tehnica tempera, în stil neobizantin.

Pe bolta altarului e redată *Maica Domnului* în varianta de maiestate, stând pe un tron cu Pruncul în brațe (Planşa XXVII.a.). De o parte şi de alta a tronului sunt redați în genunchi prorocii Isaia şi Ieremia care țin în mâini suluri cu profețiile mesianice. Deasupra tronului străjuiesc din înălțime figurile *Sf. Arh. Mihail şi Gavril*. Cercul de culoare bleu deschis în care se înscriu persoanele sfinte cu aureolele lor circulare este un simbol al perfecțiunii celeste, divine. Pe fondul albastru sunt mici stele poleite, iar în vârful bolții o stea pictată cu colțuri proeminente, aluzie la steaua ce a indicat magilor şi păstorilor *Naşterea Domnului*. Programul iconografic respectă prescripțiile Erminiilor în ceea ce priveşte tematica şi dispunerea scenelor.

Cupola supraînălțată este luminată prin intermediul ferestrelor ce încadrează chipurile celor 12 apostoli. Ca toate cupolele de inspirație bizantină, ea ilustrează ideea "trancendentului care coboară", în care Dumnezeu, imanent Creației, "coboară" protector asupra lumii şi a fiecărui credincios în parte.[96] Chiar la mijloc tronează chipul maiestuos al lui *Iisus-Pantocrator* redat bust cu nimb crucifer poleit, încadrat într-un medalion circular a cărui bandă exterioară este alcătuită din culorile curcubeului. Medalionul circular este încadrat de jur împrejur de triunghiuri albastre ce formează cele opt colțuri ale stelei divine. În jurul acesteia e redat cerul într-o nuanță bleu-deschis, decorat cu stele poleite, serafimi şi cercuri întretăiate cu aripi, aluzie la nivelul cel mai înalt al ierarhiilor celeste. În registrul imediat următor sunt dispuşi circular cei mai importanți

[96] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969, p. 155-161

profeți ai Vechiului Testament, însoțiți de atribute sau versete specifice. O bandă circulară de culoarea cerului, prevăzută cu stele, delimitează şi registrul ferestrelor în arc semicircular. Acestea încadrează chipurile apostolilor, redați trei sferturi, cu atributele lor. La baza cupolei, o fâşie destul de largă este destinată redării *Liturghiei îngereşti*. Punctul central de interes al acesteia îl constituie altarul prevăzut cu baldachin care sugerează continuitatea dintre Vechiul şi Noul Testament. Pe masă se află Sf. Scriptură protejată de un porumbel alb cu aripile desfăcute, aluzie la puterea *Duhului Sfânt* cuprinsă în textul biblic. De jur împrejur sunt redate diferitele tipuri ale ierarhiilor îngereşti. În stânga, un grup de trei îngeri duc pe umeri un antimis pe care e redat Iisus răstignit. Pe cei patru pandantivi sunt redați evangheliştii încadrați de elemente arhitecturale, respectiv peisaje şi însoțiți de simbolurile inspirației divine.

La baza cupolei, în partea estică, este redată *Sf. Mahramă*, iar la vest, *Sf. Keramion*.

Respectând tradiția erminiilor, pe bolta absidei sudice e pictată *Naşterea Domnului*, iar pe bolta absidei nordice, *Învierea Domnului*.

Sub scena *Naşterii Domnului*, în registrul următor sunt figurate, pe fond albastru deschis, o succesiune de praznice ce redau în succesiunea cronologică, momente din primele etape ale vieții Mântuitorului: *Buna Vestire* (Planşa XXVII.b.), *Întâmpinarea Domnului* (Planşa XXVII.c.), *Fuga în Egipt, Botezul Domnului*. Se remarcă prin pitorescul ei, scena *Fugii în Egipt* în care Iisus copil nu stă în brațele Mariei, ci pe umerii lui Iosif (Planşa XXVIII.a). Maria călătoreşte pe un asin condus de un tânăr, fiul lui Iosif. În fața acestuia peisajul stâncos este despicat în două de apa Iordanului, pentru a face loc scenei *Botezului*. Mai jos, în registrul inferior al absidei, sunt redați unii din cei mai reprezentativi martiri şi mărturisitori ai credinței creştine: *Sf. Mare Mucenic Gheorghe,* Sfinții mucenici şi doctori fără plată *Teodor Tiron, Pantelimon, Ioan, Chir şi Damian*, iar spre centrul benzii tema *Deisis* cu Iisus redat ca *Arhiereu şi Mare Judecător*.

Pe semicalota absidei nordice e redată *Învierea Domnului* în varianta răsăriteană a *Coborârii la iad*. Iisus, înconjurat de nimbul gloriei Sale, calcă cu picioarele deasupra porților dislocate ale împărăției morților, în care se văd morminte goale. În dreapta sa se vede ceata sfinților creştini care asistă la miracolul Învierii morților, iar în stânga - grupul oamenilor care aspiră la mântuire, în frunte cu Adam, patriarhul omenirii şi simbolul ei din epoca anterioară creştinismului. Reprezentarea este o aluzie explicită la semnificația ortodoxă a *Învierii* în care Iisus apare triumfător asupra morții: „cu moartea pe moarte călcând şi celor din morminte viață dăruindu-le". În registrul următor este redată scena *Răstignirii* şi două din arătările lui Iisus posterioare *Învierii*: *Cina de la Emaus* (Planşa XXIX.a.), respectiv *Duminica Tomii*, iar în colțul drept *Rusaliile* prin care Sf. Duh e transmis apostolilor, punându-se astfel bazele Bisericii Creştine. Registrul inferior este ocupat de redarea unor importanți sfinți şi sfinte creştine: *Sf. Mc. Cosma,* doctor fără arginți,

Sf. mucenițe Sofia, Ecaterina, Irina, Anastasia, Sf. Împărați Constantin și Elena, Sf. Mc. Mina, Sf. Mc. Dimitrie Izvorâtorul de mir.

Pe boltă, în spațiul dintre intrare și cupolă e redată într-un medalion circular, *Sfânta Treime* sub forma *Filoxeniei lui Avraam*, flancată de *Intrarea în Ierusalim* pe latura nordică și *Învierea lui Lazăr* pe latura de sud. *Sfânta Treime* se remarcă prin frumusețea și suavitatea celor trei îngeri, a căror înfățișare și expresie sugerează serenitate și spiritualitate. Aureolele circulare, linia corpurilor și a capetelor realizează o armonie perfectă între temă și medalionul circular în care aceasta este integrată(Planșa XXIX.b.). În jurul acestuia este înscrisă partea finală a rugăciunii "Împărate ceresc": "Prea Sfântă Treime, miluiește-ne pe noi, Doamne, curățește păcatele noastre, Stăpâne, iartă fărădelegile noastre, Sfinte, cercetează și vindecă neputințele noastre pentru numele Tău cel Sfânt. Amin".

În biserică există patru scene de vindecare redate în frescă ce fac referire la specificul hramului acesteia: *Vindecarea orbului din naștere*, respectiv *Vindecarea soacrei lui Petru* (Planșa XXX.a.), pe pereții laterali ai vestibulului care precede intrarea în naos. Tot pe pereții laterali, imediat după intrarea în naos sunt redate *Vindecarea slăbănogului*, în stânga și *Vindecarea orbului din naștere*, în dreapta. În toate cele patru scene, rolul principal este jucat de Iisus care vindecă bolnavii prin atingere cu mâna sau cere slăbănogului să-și ridice patul și să umble. Scenele din interiorul naosului cuprind fiecare, câte două secvențe. În *Vindecarea orbului* e redat în prim- plan Iisus care unge cu lut ochii bolnavului, iar în fundal același personaj se spală pe ochi într-o fântână cu structura în formă de cruce (Planșa XXX.b.). În cea de-a doua scenă, Iisus e redat adresându-se verbal slăbănogului, iar în fundal acesta apare mergând, purtându-și patul sub braț. Reprezentările sunt o aluzie la calitățile taumaturgice ale lui Iisus, "doctorul sufletelor și al trupurilor", dar și la importanța credinței bolnavului în vindecare: „Credința ta te-a mântuit"(Planșa XXX.c.).

Motivul *Izvorului Tămăduirii*, hramul bisericii, este figurat pictural în icoana de hram a iconostasului, realizat în aceeași perioadă. Bolnavi cu diferite afecțiuni sunt redați în jurul unui bazin circular. O rază de lumină divină incizată în fundalul de aur coboară de la Maica Domnului cu pruncul (aflați în registrul celest), în centrul fântânii, determinând șuvoaie de apă. Unii oameni se spală pe ochi cu apa din bazin, alții se udă pe cap sau pe corp cu ea. Reprezentarea ilustrează tema de origine bizantină a *Maicii Domnului-Izvor al vieții*, apărută în contextul unor vindecări miraculoase (în fața zidurilor Constantinopolului, la 150 de metri de Poarta de Aur exista un izvor cu apă tămăduitoare deasupra căruia în secolul al V-lea a fost amenajată o primă biserică în cinstea *Maicii Domnului*, mărită sub Justinian și devenită un loc de pelerinaj foarte frecventat). Mutată din secolul al XV-lea în vinerea de după Paști, sărbătoarea *Izvorul Tămăduirii* ilustrează asocierea dintre Maica Domnului și harul tămăduitor al Duhului Sfânt. Textul din *Cartea Ceremoniilor* a împăratului bizantin Constantin Porfirogenetul confirmă această credință în virtuțile tămăduitoare și ocrotitoare ale Maicii Domnului: „O, fluviu, unde curge

viața fără sfârșit, Izvor Sfânt, noi, creștinii te-am aflat numai pe tine, Maică Preasfântă a Dumnezeului nostru. Te cinstim ca Născătoare de Dumnezeu, te rugăm cu o gură niciodată mută. Acopere-ne până la sfârșit, Stăpână, Izvor al vieții, cu aripile ocrotirii tale."[97] În acest sens este relevantă și repetarea în programul iconografic a motivului *Sfintei Marhrame* (baza cupolei, respectiv iconostas), care ocupă primul loc printre imaginile taumaturgice ale Mântuitorului.

Peretele apusean al cafasului corului, inclusiv bolta acestuia sunt acoperite de scena *Adormirii Maicii Domnului* redată după tipicul bizantin, dar cu gesturi și expresii umanizate, exprimând sentimentele de tristețe ale apostolilor. Pe o bandă ce înconjoară partea inferioară a temei sunt redați sfinți melozi.

Balustrada cafasului este decorată cu chipurile unor domnitori români sanctificați pentru martiriul sau meritele deosebite în apărarea credinței ortodoxe: *Sf. Mc. Radu, Sf. Mc. Ștefan, Sf. Mc. Constantin Brâncoveanu, Sf. Mc. Constantin, Sf. Mc. Mateiaș*. Ei sunt încadrați de o parte și de alta de cele mai importante sfinte ale căror moaște se află pe pământul românesc: *Sf. Mc. Filofteia,* patroana Munteniei și *Sf. Cuv. Parascheva*, ocrotitoarea Moldovei. Reprezentările sunt o aluzie la unitatea de credință ortodoxă a celor trei Țări Românești datorită căreia românii ortodocși au rezistat adversităților istorice.

Sub cafasul corului, de o parte și de cealaltă a intrării în naos sunt redați în mărime naturală Vasile Coman, episcop al Oradiei în perioada executării picturii și Antonie Plămădeală, Mitropolit al Ardealului.

Absida altarului este despărțită de naos printr-un iconostas traforat și poleit, cu coronamentul încheiat în arc semicircular. Frumosul iconostas a fost realizat în anul 1993 de firma orădeană Lusaky, având o conformație originală. Icoanele au fost pictate în ulei pe lemn de profesorul Mircea Boțog din Oradea, discipol al soților Moldoveanu. Partea centrală, redată în rezalit, cuprinde ușile împărătești, cu tema *Bunei Vestiri*, încadrate de cele două icoane împărătești. În stânga ușilor diaconești este redat *Sf. Ierarh Nicolae*, iar în dreapta- scena *Izvorul Tămăduirii,* cele două icoane de hram ale bisericii.

O bandă alcătuită din vrejuri împletite și poleite susține registrul următor, în care praznicele împărătești (*Nașterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Schimbarea la față, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea Domnului*) sunt încadrate în medalioane rotunde, având ca ax de simetrie *Sf. Mahramă* pictată pe o năframă poleită. Sub aceasta, în interiorul unul arc semicircular, e redată *Cina cea de Taină*, aluzie la instituirea Euharistiei.

Capitelurile colonetelor solomonice, poleite, susțin ultimul registru ce alcătuiește coronamentul iconostasului, descriind în partea centrală un larg arc semicircular. În interiorul unor medalioane rotunde înconjurate de vrejuri cărnoase, se succed chipurile prorocilor, încadrând la mijloc tradiționala Cruce cu molenii. Spre deosebire de alte iconostase, coronamentul nu formează un

[97]Apud E.Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sofia, București, 2008, p.166

corp comun cu celelalte registre, ci alcătuieşte un fel de arc triumfal, care scoate în relief partea centrală a iconostasului, unde se află icoanele cu cea mai intensă semnificaţie simbolică: uşile şi icoanele împărăteşti, *Cina cea de Taină*, *Sf. Mahramă* deasupra căreia tronează crucea. O altă particularitate a iconostasului o constituie fundalul de aur, prezent la toate registrele, conferind imaginilor o notă de fast tipic bizantină.

În 1993 s-a instalat o staţie de amplificare, care comunică cu spitalul, în ajutorul bolnavilor care nu pot participa la slujbele religioase. În anul 1998 în curtea bisericii, în dreapta intrării, a fost instalată o frumoasă troiţă din stejar realizată de vestitul cioplitor maramureşean Bârsan Teodor din Bârsana.

Între anii 2001-2003 au fost realizate stranele din lemn de stejar care îmbracă de jur împrejur partea inferioară a pereţilor bisericii. Cu spătarul în formă de cruce, ele au o decoraţie sculptată valoroasă realizată după proiectul întocmit de Aurel Sime şi Florin Bogdan.

Biserica Spitalului din Oradea cu hramul "Izvorul Tămăduirii " (1934-1937)







Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992

XXVII. a. Maica Domnului Împărătească cerească, Semicalota altarului

XXVII. b. Buna Vestire, Absida sudică

XXVII. c. Întâmpinarea Domnului, Absida sudică

Biserica Spitalului, Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992

XXVIII. a. Fuga în Egipt, Absida sudică

XXVIII. b. Intrarea în Ierusalim, Boltă



Biserica Spitalului, Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992

XXIX. a. Cina de la Emaus, Absida sudică

XXIX. b. Filoxenia lui Avraam, Boltă



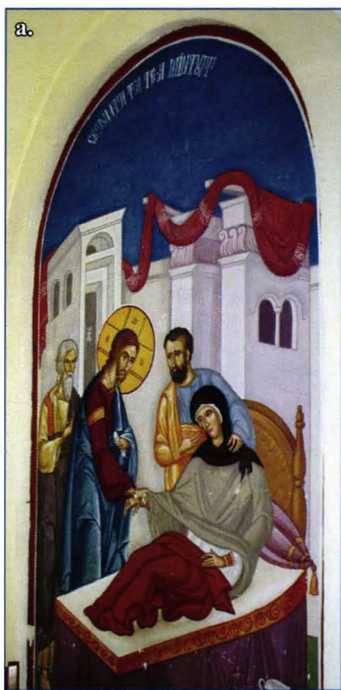
Biserica Spitalului, Fresce de Ioan Moldoveanu, 1991-1992

XXX. a. Vindecarea soacrei lui Petru, Fostul pridvor al bisericii

XXX. b. Vindecarea orbului, Naos

XXX. c. Vindecarea slăbănogului, Naos

XXX. d. Vindecarea orbului, Fostul pridvor al bisericii





Hristos Vindecătorul





VIII. CORNELIU BABA - CAPELA "ÎNVIERII DOMNULUI"(HAŞAŞ)

Un aspect mai puţin cunoscut al activităţii creatoare a reputatului pictor **Corneliu Baba (1906-1997),** „un apărător al ultimului cap de pod al picturii mari", cum se autodefinea, îl constituie anii şederii sale la Oradea. Deşi răstimpul petrecut aici a fost scurt (1939-1940), perioadă premergătoare Dictatului de la Viena, artistul a lăsat moştenire oraşului o importantă operă de artă religioasă în stil neobizantin - pictura din Capela cimiterială ortodoxă a oraşului. Datorită celebrităţii consacrate în genul portretistic, respectiv pictura cu tematică rurală, contribuţia lui Corneliu Baba în sfera picturii religioase a rămas în umbră. Însuşi artistul se declara nemulţumit de faptul că această parte a creaţiei sale a fost ignorată de biografii şi criticii de artă[98].

Cunoscut şi sub denumirea de Capela Haşaş, paraclisul cu hramul *Învierea Domnului* din incinta cimitirului municipal Rulikowski a fost construit între 1938 şi1940 după planurile arhitectului **Anton Sallerbeck**, autorul unor edificii orădene în stil neo-românesc (Şcoala Normală Unită, Seminarul greco-catolic).

Ridicată prin strădania şi cu susţinerea financiară exclusivă a doctorului Alexandru Haşaş (1891-1956) în memoria soţiei sale, Isabela Egri, dispărută prematur, bisericuţa a devenit în timp capela cimiterială ortodoxă a oraşului. Piatra de temelie a fost sfinţită de episcopul Nicolae Popovici la 1 mai 1938, în prezenţa unui mare sobor de preoţi, edificiul fiind terminat peste doi ani[99]. În această perioadă, Alexandru Haşaş, prim-medic şi inspector general veterinar al Oradiei, s-a ocupat de decorarea şi înzestrarea monumentului. Fiind mobilizat ca medic veterinar la garnizoana din Oradea în timpul primului război mondial, Alexandru Haşaş se remarcase prin implicarea sa în evenimentele premergătoare Unirii din 1918. Astfel, el s-a aflat printre cei care au refuzat să depună jurământul către guvernul maghiar, luând parte, în baza principiului de autodeterminare naţională, la constituirea Consiliului Militar Român şi a Consiliului Naţional Român[100]. Intelectual de o deosebită cultură, dr. Alexandru Haşaş a fost puternic implicat în viaţa Eparhiei

---

[98] Pentru etapa orădeană a creaţiei lui Corneliu Baba vezi Dumitru V. Bonta, *Maeştrii unei generaţii: Corneliu Baba, Aurel Ciupe şi Ion Musceleanu*, Ed. Macarie, Târgovişte, 1999, p. 13-20;Valeriu Chişiu, *În Oradea există o valoroasă pictură a lui Corneliu Baba*, în Jurnal de dimineaţă, 5 ianuarie 1998

[99] *Strălucita sărbătoare a târnosirii bisericii ctitorite de d-l inspector dr. Alexandru Haşaş*, în Legea Românească, 1940, nr.10, p. 137-139

[100] Pentru date biografice despre Alexandru Haşaş vezi Lucia Cornea, *Alexandru Haşaş (1891-1956). Schiţă biografică*, în Crisia, XXX, Oradea, 2007, p. 261-277

ortodoxe a oraşului, fiind membru în Consiliul parohial al catedralei ortodoxe şi participând la constituirea secţiei orădene a Frăţiei Ortodoxe Române. Adunarea eparhială ortodoxă din Oradea (28 mai 1940), prezidată de episcopul Nicolae Popovici, l-a desemnat membru în Congresul Naţional Bisericesc[101]. De comun acord cu episcopul Nicolae Popovici, doctorul Haşaş a apelat la marele pictor Nicolae Tonitza pentru a realiza decorarea capelei recent construite. Prea bolnav pentru a putea onora comanda, acesta l-a trimis în locul său pe cel mai talentat discipol al său, Corneliu Baba, pe atunci în vârstă de 32 de ani.

Pentru tânărul artist care în acea perioadă tocmai absolvise Academia de Arte Frumoase din Iaşi, fiind numit asistent la catedra de pictură, lucrarea, cu caracter public, avea o deosebită importanţă în ceea ce priveşte consacrarea sa.

Încurajat de tatăl său, pictorul bisericesc Gheorghe Baba, artistul a acceptat în 1938 propunerea doctorului Haşaş şi a episcopului Nicolae Popovici de a decora capela, începând lucrările în 1939. În stânga intrării, pe peretele nordic al pronaosului se află o placă comemorativă ce consemnează construirea capelei în timpul regelui Carol al II-lea şi numele ctitorului acesteia, medicul veterinar Alexandru Haşaş, fără a menţiona numele pictorului, la acea vreme prea puţin cunoscut.

În adunarea Consiliului eparhial din 9 mai 1940 s-au aprobat Literele Fundaţionale ale Bisericii, prezentate de ctitorul ei şi s-a hotărât transcrierea dreptului de proprietate asupra terenului şi paraclisului pe numele Episcopiei Ortodoxe de Oradea[102]. Prin Literele Fundaţionale se înfiinţa în aceeaşi zi de 9 mai 1940 -"Fondul paraclisului dr. Alexandru Haşaş şi soţia sa Irina, născută Egri" destinat întreţinerii şi înzestrării bisericii, în valoare de 100.000 lei. Într-un alt Raport al secţiei economice a Episcopiei pe anul 1939-1940 se spune că ctitorul a cheltuit până în acel moment 1.600.000 lei pentru construirea paraclisului.

Din cauza împrejurărilor tragice provocate de Dictatul de la Viena, episcopul s-a grăbit să sfinţească biserica, deşi aceasta nu avea pictura terminată. De altfel, în însemnările sale, Corneliu Baba menţionează că s-a aflat în grupul ultimilor intelectuali care au părăsit oraşul, rămânând aici pentru a finaliza pictura capelei.

Biserica a fost sfinţită în ziua de 12 mai 1940, în cadrul unei ceremonii solemne de către episcopii Vasile Lăzărescu al Caransebeşului şi Nicolae Popovici al Oradiei, în prezenţa soborului de preoţi şi a ctitorului. Importanţa operei înfăptuite era cu atât mai mare cu cât la acea dată românii ortodocşi nu aveau o capelă a lor în cadrul cimitirului orăşenesc, fiind puşi în situaţia umilitoare de a oficia plătind taxe la o capelă străină. În presa vremii se aprecia importanţa ctitoriei în calitatea de "realizare creştinească şi românească la Graniţa de Vest"[103]. De altfel, în cuvântul său de mulţumire adresat ctitorului, episcopul Nicolae Popovici sublinia semnificaţia naţională a monumentului, afirmând că "am sfinţit azi un altar românesc şi ortodox".

[101] *Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Act 2361/ 1940

[102] *Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Act nr. 2329/1940, Raport general al Secţiilor unite ale Consiliului Eparhial despre activitatea pe anul 1939-1940

[103] Iosif Naghiu, *Un locaş de prohodire*, în Noua Gazetă de Vest, 17mai 1940

În aceeaşi zi episcopul i-a oferit dr.Alexandru Haşaş hrisovul de ctitor, în semn de înaltă recunoaştere a strădaniilor sale.

De mici dimensiuni, capela se remarcă prin coerența organizării spațiale ce gravitează în jurul cupolei precum şi prin armonia perfectă dintre arhitectură şi pictură, ambele creând o atmosferă de solemnitate şi mister specifică arealului bizantin. Pictura a fost realizată în tehnica ulei mat, ce conferă coloritului sobru o strălucire misterioasă. Reeditând într-o formulă reuşită recomandările *Erminiilor* bizantine, pictura „impresionează plăcut şi te duce cu gândul la lumea mistică a credinței”[104].

Loc de comuniune între *Cer* şi *Pământ*, sacru şi profan, *altarul* reprezintă Biserica terestră în manifestarea ei cea mai înaltă. Pe centrul bolții sale se află şi aici *Maica Domnului* în atitudinea maiestuoasă de *Împărăteasă a cerurilor (Doamna îngerilor),* stând pe un tron împărătesc cu pruncul Iisus în brațe. Lateral, la dreapta şi la stânga sa străjuiesc doi sfinți arhangheli în atitudine de adorare. În interiorul altarului, în nişa îngustă ce corespunde proscomidiarului, e sugerat simbolic misterul Euharistic sub forma lui *Hristos-Emanuel* (pâinea cea cerească), redat bust ca un prunc în potir. Capul său e înconjurat de un nimb cruciger tipic bizantin, iar brațele sunt desfăcute lateral, ca simbol al dăruirii, dar şi al harului divin coborât prin jertfa *Euharistică.* Pe peretele circular al absidei sunt figurați, conform obiceiului, marii ierarhi ai Bisericii ortodoxe, autori ai Liturghiei care se săvârşeşte aici: *Sf. Grigore cel Mare*, în stânga, *Sf. Vasile cel Mare* în centru, *Sf. Iacob şi Sf. arhidiacon Ştefan* în dreapta. Sfinții ierarhi poartă veşmintele liturgice lungi şi țin în mâini rotuli pe care sunt redate sfaturi adresate preoților care slujesc aici. Astfel, pe documentul arătat de *Sf. Grigore cel Mare,* se poate citi: „De te-ai pus păstor peste turma cea cuvântătoare, să fii drept, smerit, cu dragoste şi blând”.

Altarul este delimitat de naos printr-un frumos *iconostas.* Sculptura acestuia, din lemn de tei traforat şi poleit, a fost realizată de **Ioan Fey** din Oradea şi poartă amprenta stilului neobrâncovenesc. Se remarcă arcadele trilobate ce încadrează praznicele împărăteşti, colonetele în torsadă şi decorația luxuriantă alcătuită din vrejuri şi elemente florale. Registrul praznicelor este delimitat printr-un brâu alcătuit din vrejuri de viță cu struguri, aluzie la *Euharistie.* Aceeaşi semnificație o are potirul din care ies spice de grâu şi vrejuri terminate cu struguri, redat deasupra scenei *Cina cea de Taină.*

Pictura iconostasului a fost realizată în ulei, tot de **Corneliu Baba**, alcătuind o simbioză formală şi cromatică cu fresca monumentului. Registrul corespunzător uşilor împărăteşti cuprinde icoana împărătească a lui *Hristos şi a Maicii Domnului (Eleusa),* străjuite de reprezentări ale *Sf. Arhangheli Mihail şi Gavril*, corespunzătoare celor două uşi diaconeşti (Planşa XXXI.a.,c.). Pe uşile împărăteşti e redată conform obiceiului scena *Bunei-Vestiri*, cu *Arhanghelul Gavril* pe canatul stâng, adresându-se *Sfintei Fecioare*, “cea care a deschis uşile milostivirii cereşti”, reprezentată pe canatul drept, torcând purpură.

[104] *Ibidem*, p.1

De o deosebită frumusețe este icoana împărătească a Maicii Domnului. Încadrându-se în tipul *Eleusa (Îndurătoarea)*, icoana exprimă afecțiunea reciprocă dintre mamă şi pruncul divin, ale căror fețe sunt alipite. Reprezentarea se remarcă prin finețea modeleului, a proporțiilor şi a drapajului care permite chiar o uşoară sugestie a volumului. *Maica Domnului*, înveşmântată în maforionul tradițional, îl strânge la piept protector pe Iisus - copil. Privirile celor doi, orientate spre credinciosul care se roagă în fața icoanei, exprimă tristețe, o acceptare gravă şi resemnată a suferinței. Icoana împărătească a Mântuitorului redă tipologia unui Hristos oriental, cu o tentă brună a pielii, cu un nas subțire şi ochi mari, care priveşte credinciosul cu compasiune. Cu o mână binecuvântează, iar cu cealaltă ține Evanghelia deschisă pe care sunt redate cuvintele: „Veniți la mine toți cei osteniți şi împovărați şi eu vă voi odihni" (Planşa XXXI.b.).

În registrul median sunt redate, în nuanțe de brun-cărămiziu, praznicele împărăteşti, de o parte şi de alta a panoului central - *Cina cea de Taină* (Planşa XXXII.a.). Un element inedit al reprezentării este acela că Iisus nu este redat central, ci ocupă locul de onoare din colțul drept al mesei. Apostolul Ioan e redat sprijinindu-şi capul pe pieptul Său. Pe masă sunt aşezate pâini şi în loc de potir, o ulcică de lut. Apostolii au gesturi şi expresii individualizate. Redat în ipostaza bizantină a trădătorului, Iuda atrage atenția asupra sa, întinzând mâna spre un vas din mijlocul mesei. Deasupra scenei e redat sculptural motivul potirului euharistic din care ies spice de grâu şi struguri.

În stânga *Cinei de Taină* sunt reprezentate praznicele împărăteşti: *Naşterea Domnului, Naşterea Maicii Domnului, Botezul Domnului*, iar în dreapta - *Învierea Domnului, Înălțarea Domnului,* respectiv *Adormirea Maicii Domnului* (Planşa XXXII.b.,c.). Scena *Naşterii Domnului* se remarcă prin pitoresc şi simplitate, prin reducerea la maximum a personajelor şi detaliilor. Pruncul aşezat în ieslea din fața grotei e vegheat de Maica Domnului, Iosif şi cei trei păstori care au venit să i se închine.

Spațializată prin intermediul elementelor arhitecturale, *Naşterea Maicii Domnului* are aspectul unei scene familiale. În *Învierea Domnului* se remarcă interpretarea de origine apuseană a temei. Astfel, Iisus e redat în momentul înălțării sale deasupra mormântului, ținând în mână flamura biruinței asupra morții. Mântuitorul e înconjurat de o mandorlă poleită în formă de migdală, aluzie la strălucirea Sa divină, revelată în momentul *Învierii.* Unul dintre soldații ce păzeau mormântul e redat ferindu-şi privirea de această lumină divină.

Registrul ultim cuprinde chipurile celor 12 apostoli. Sunt redați bust, în medalioane rotunde, de la stânga la dreapta: *Marcu, Luca, Ioan, Matei, Pavel, Petru, Andrei, Simon, Vartolomeu, Filip, Toma, Iacov.* Toți țin în mâini Evanghelia, aluzie la rolul lor în elaborarea sau răspândirea credinței creştine.

Iconostasul fiind de mici dimensiuni, este lipsit de şirul prorocilor. Artistul i-a redat însă pe arcul triumfal de deasupra iconostasului, realizând astfel o continuare a programului iconografic al acestuia. Aici sunt redați prorocii *Miheia, Daniel, Ieremia, Isaia, Ezechiel*, *Avacum*, dispuşi simetric, câte trei, de o parte şi alta a medalionului central în care apare *Maica Domnului Orantă.* Prorocii țin în mâini

rotuli cu fragmente din profețiile lor (la prorocul Avacum: „Eu prin darul duhului de mai înainte, pre Tine munte smerit Te-am văzut Preacurată Fecioară”) sau invocații adresate lui Dumnezeu-Tatăl din Vechiul Testament: (în dreptul prorocului Ieremia: „De ce să ne uiți pentru totdeauna? Să ne părăseşti atâta timp? Întoarce-ne, Dumnezeule, la Tine“).

Pe pereții dinspre răsărit, de o parte şi cealaltă a iconostasului, este redată scena *Deisis,* în dreapta, respectiv *Sf. Împărați Constantin şi Elena*, în stânga.

Turla, partea cea mai înaltă şi mai apropiată de cer a bisericii, este dominată şi aici de reprezentarea *Pantocratorului (Dumnezeu - Atotțiitorul),* înfățişându-l pe Hristos în calitatea de *Împărat ceresc* înconjurat de ierarhiile cele mai înalte ale cetelor îngereşti, care se bucură de vederea nemijlocită a slavei sale. Chipul lui Hristos e redat conform tradiției iconografice, ca bust cu o figură gravă, încadrat într-un medalion circular sub formă de curcubeu. În jurul acestuia sunt înscrise cuvintele „Din cer au privit Domnul şi Văzut-au pe toți cei ce stăpânesc lumea”, aluzie la atotputernicia divină şi caracterul iluzoriu al stăpânirilor lumeşti[105]. Cu mâna dreaptă binecuvântează, iar cu stânga ține Evanghelia deschisă (Planşa XXXIII.a.).

În jurul figurii centrale a *Pantocratorului* care domină partea superioară a cupolei sunt dispuse într-un singur registru diferitele ierarhii ale cetelor îngereşti, care se bucură de vederea nemijlocită a slavei Sale: *Tronurile, Heruvimii, Serafimii, Domniile, Puterile, Stăpânirile, Arhanghelii, Îngerii.* Între doi arhangheli e reprezentată în picioare *Maica Domnului* cu mâinile ridicate în atitudinea de *orantă* şi mijlocitoare (Planşa XXXIII.b.). Ferestrele care străpung pereții inferiori ai turlei determină benzi verticale pe care sunt reprezentați în picioare cei 12 apostoli ținând în mâini rulouri cu inscripții legate de propovăduirea lor, respectiv simboluri specifice: *Petru, Pavel, Ioan, Andrei, Bartolomeu, Simon, Iacob, Iacob al lui Alfeu, Iuda Tadeul, Toma, Filip, Matei* şi cei patru proroci mari: *Isaia, Ieremia, Ezechiel, Daniel.* Pe unghiurile sferice constituite la baza cupolei sunt redați cei patru evanghelişti cu simbolurile lor, şezând în atitudinea de scriitori inspirați: *Sf. Ev. Matei, Sf. Ev. Marcu, Sf. Ev. Luca, Sf. Ev. Ioan.* Arcele de susținere a cupolei erau decorate inițial cu 16 medalioane, dintre care 8 proroci: *David, Solomon, Miheia, Avacum, Moise, Naum, Iona, Ioil,* respectiv 8 mucenici: *Sf. Mc. Teodor Tiron, Cozma şi Damian, Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, Sf. Pantelimon, Sf. Stelian, Trifon şi Dimitrie Basarabov.* Cu ocazia restaurării, **Eremia Profeta** a modificat o parte din sfinți, respectând însă maniera inițială. Astfel, pe arcele de susținere a cupolei figurează acum 14 medalioane reprezentându-i pe prorocii *Miheia, Daniil, Ieremia, Isaia, Ezechiel, Avacum, Sf. Mc. Teodor Tiron, Sf. Mc. Sebastian, Sf.Patriarh Gherman, Sf. Cuv. Pahomie, Sf. Mc.Teodosie, Sf. Cuv. Simion Stâlpnicul, Sf. Mc. Iacov Persul, Sf. Mc. Procopie.*

---

[105] Ps. 33, vs 13-14: “Domnul priveşte din înălțimea cerurilor şi vede pe toți fiii oamenilor. Din locaşul locuinței Lui, El priveşte pe toți locuitorii pământului”

Pe semicupolele absidelor laterale sunt reprezentate în conformitate cu tipicul iconografic bizantin cele două mari praznice împărăteşti ale Mântuitorului: *Naşterea Domnului* în absida sudică, *Învierea Domnului* în absida de nord. Se poate remarca talentul lui Corneliu Baba în ceea ce priveşte realizarea corelației dintre pictură şi spațiul arhitectural. Astfel, în *Naşterea Domnului* concavitatea absidei este integrată firesc în grota semicirculară ce constituie cadrul scenei. Maria, în genunchi, susține pruncul înfăşat deasupra unui scaun. Iosif nu e redat izolat, ci participă afectiv la miracolul *Naşterii divine*. Îngenuncheat, la fel ca şi păstorul de lângă el, Iosif îşi împreunează mâinile, într-un gest de rugăciune. Pictorul a redus numărul personajelor, dar a reuşit să amplifice impactul emoțional al reprezentării (Planşa XXXIV.a.).

Pereții inferiori ai absidiolelor sunt decorați cu reprezentări de sfinți şi sfinte martire ale creştinismului cu atributele lor specifice. Astfel, în absida sudică, în spațiul dintre ferestre sunt reprezentați: *Sf. Mare Mc. Gheorghe, Sf. Mc. Nestor, Sf. Cuv. Pavel Tiveul, Sf. Cuv. Eftimie cel Mare, Sf. Cuv. Paraschiva şi Sf. Mc. Ecaterina*. În absida nordică sunt reprezentați *Sf. Mare Mc. Dimitrie, Sf. Mc. Mercurie, Sf. Cuv. Arsenie cel Mare, Sf. Cuv. Stelian, Sf. Mc. Varvara şi Sf. Mc. Irina*. Sfinții şi sfintele martire țin în mâini cruci, rulouri cu inscripții sau simboluri specifice. Astfel, *Sf. Mc. Irina* poartă coroană şi veşminte de împărăteasă bizantină, *Sf. Ecaterina* ține o roata în mână, aluzie la martiriul ei, *Sf. Gheorghe, Dimitrie şi Nestor* poartă veşmintele soldaților romani, iar *Sf. Stelian* ține în brațe un copil înfăşat.

Spațiile intermediare dintre arce şi pandantivi sunt decorate cu îngeri şi entrelacuri formând trasee decorative variate.

În partea apuseană a bisericii, deasupra cafasului corului e redat motivul *Căinței regelui David*. Acesta apare în genunchi cu brațele întinse spre cer, având în față un rotul pe care e scris un verset din Psalmul 50: "Doamne, buzele mele vei deschide şi gura mea va vesti lauda Ta". Rugăciunea de pocăință a regelui e asistată de doi îngeri care țin în mâini omofoare desfăşurate.

Intrarea în capelă este flancată de scena *Învierea fiicei lui Iair* (Planşa XXXIV.b.), respectiv *Învierea lui Lazăr*, reprezentări ce fac aluzie la caracterul funerar al capelei, dar şi la credința în realitatea vieții de dincolo, afirmată şi prin hramul bisericii (*Învierea Domnului*). Semnificația ambelor scene, reprezentate în corelație, o constituie faptul că prin intermediul lor Iisus ne-a oferit certitudinea *Învierii*. În prima dintre scene Iisus e înfățişat ținând-o de mână pe fiica lui Iair, care revine la viață sub efectul cuvintelor Mântuitorului[106]. La fel ca şi Lazăr, ea este îmbrăcată în veşmânt funerar alb. În stânga sunt redați apostolii, iar în dreapta - membrii familiei ale căror gesturi exteriorizează uimirea. Minunea *Învierii lui Lazăr* de către Mântuitor e redată după un tipic iconografic vechi, cu originea în pictura catacombelor. Mormântul său nu e figurat sub forma unei peşteri, ci a unui mic edicul. Iisus ține în stânga un sul, iar cu dreapta face un semn spre Lazăr, cerându-i să se ridice. La picioarele lui Iisus sunt redate cele două femei prosternate în semn

[106] *Evanghelia după Luca*, VIII, 41-56

de profundă recunoştinţă. Corpul aplecat al uneia din ele descrie o linie curbă, ce reia pictural traseul semicircular al arcadei practicate în zid. Redate în corelaţie, scenele ilustrează două din cele trei învieri menţionate în Evanghelie. Ambele reprezentări evidenţiază triumful Mântuitorului asupra morţii, idee aflată în centrul sărbătorii pascale ortodoxe. Ele reflectă credinţa în învierea şi nemurirea sufletului, aflată în centrul creştinismului. La fel ca şi tema *Anastasis*, cele două scene sunt argumente în favoarea *Învierii* corpurilor de către Iisus, la a doua venire a Sa.

Pronaosul mic, pătrat, este prevăzut cu un tavan drept pe care e pictat *Hristos Emanuel* din profeţiile mesianice, care binecuvântează cu amândouă mâinile (Planşa XXXIV.c.).Un element inedit îl constituie faptul că reprezentarea lui Iisus seamănă izbitor cu chipul din tinereţe al artistului, aşa cum apare în autoportretul din 1922[107] (Planşa XXXIV.d.). Faptul că autoportretul artistului la vârsta de 16 ani i-a servit acestuia ca sursă de inspiraţie în pictura religioasă este plauzibil având în vedere atât asemănarea formală, cât şi argumentul că *Hristos Emanuel* este des reprezentat în pictura bizantină sub chip de copil sau adolescent. Pe peretele sudic al pronaosului se mai vede reprezentarea ctitorului capelei şi a soţiei acestuia, cei doi arătând macheta bisericii.

În timp, capela a suferit deteriorări datorate infiltraţiilor de apă prin acoperişul de tablă al cupolei. Până în prezent, Capela a fost restaurată de două ori, în anul 1972, respectiv 1989, de pictorul bisericesc **Eremia Profeta**, autorul picturilor în frescă de la Biserica cu Lună şi Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei. Din procesul verbal încheiat la 14 septembrie 1972 rezultă că acesta a refăcut pictura de pe tamburul cupolei, arcele, intradosul cafasului, în total o suprafaţă de 48 m^2, a curăţit icoanele tâmplei şi pictura murală de praf şi fum, folosind materiale inofensive şi păstrând cu multă măiestrie originalul[108].

Din cauza noilor deteriorări, în 1980 maestrul Baba a dorit să-l aducă pe un discipol de-al său, Teodor Moraru, pictor bisericesc pentru a restaura capela. În cele din urmă, restaurarea a fost adjudecată tot de Eremia Profeta. Din procesul verbal de recepţie a lucrărilor de restaurare rezultă că acestea s-au desfăşurat între 1 iunie şi 25 august 1989 sub coordonarea lui Eremia Profeta[109]. În document se precizează că în cazul picturilor executate din nou a fost respectat întocmai programul iconografic şi stilul iniţial, Eremia Profeta conferind o nouă strălucire picturii maestrului Baba.

La intrarea în capelă se află o placă de marmură, dezvelită la 28 decembrie 1999, cu prilejul comemorării a doi ani de la moartea lui Corneliu Baba.

În prezent pictura prezintă noi deteriorări, îndeosebi la reprezentările evangheliştilor, *Iisus-Emanuel* şi la portretul votiv.

Din punctul de vedere al expresiei artistice, pictura realizată de **Corneliu Baba** pentru Capela Haşaş se remarcă prin sobrietate, gravitate, interiorizare, la care

[107] Constantin Ilie, *Nostalgia celebrului pictor Corneliu Baba pentru oraşul natal Craiova a dispărut o dată cu moartea,* în Gazeta de Sud, Anul X, nr. 3217, 3 nov. 2005
[108] *Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Proces verbal de recepţie definitivă a lucrărilor de restaurare a picturii de la Capela Haşaş încheiat la 14 sept.1972, fila 147
[109] *Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea*, Proces verbal de recepţie definitivă a lucrărilor de pictură la Biserica Învierea Domnului încheiat la 25 august 1989

contribuie tonurile stinse de brunuri, ocru, verde oliv. Chipurile arhanghelilor, prorocilor şi apostolilor denotă spiritualizare, dar şi individualizare portretistică. Alungirea proporțiilor coexistă cu stilizarea elegantă a faldurilor, redând uşoara sugestie a volumului. În unele scene se remarcă intenția de a exprima stările sufleteşti ale personajelor: sentimentele de bucurie ale păstorilor la *Naşterea Domnului*, uimirea şi gesturile de apărare ale apostolilor în *Cina cea de Taină*.

Pictura murală şi cea de la iconostas respectă programul iconografic bizantin, continuând stilul specific şcolii de pictură constantinopolitane. Astfel, moştenirea influenței elenistice este vizibilă în narativismul scenelor, noblețea chipurilor, relaționarea firească a personajelor, uşoara dinamizare a gesturilor şi mişcărilor care au darul de a umaniza reprezentările.

Programul iconografic al Capelei Haşaş confirmă abilitatea lui Corneliu Baba şi în genul tradițional al picturii academiste religioase, care, la fel ca şi în cazul altor pictori români celebri, a marcat debutul său artistic.

Capela Haşaş cu hramul "Învierii Domnului " (1938-1940)

Iconostas pictat de Corneliu Baba, 1939-1940

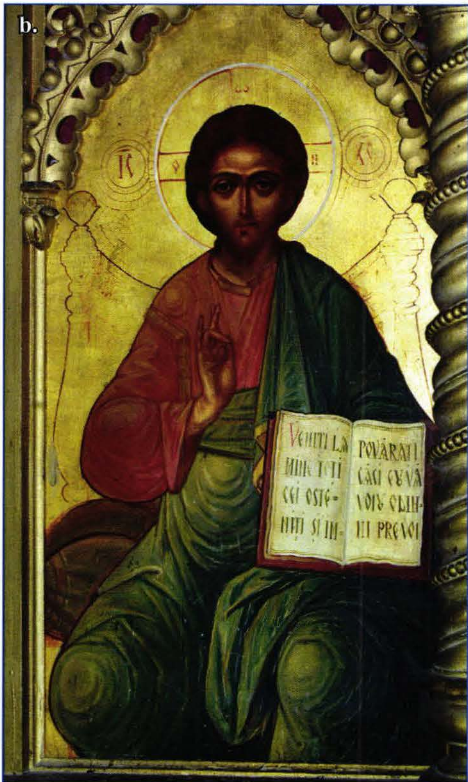
XXXI. a. Sf. Arh. Mihail,
uşă diaconească

XXXI. b. Hristos Învăţătorul,
Icoană împărătească

XXXI. c. Sf. Arh. Gavril,
uşă diaconească







Capela Haşaş cu hramul "Învierii Domnului " (1938-1940)



Iconostas pictat de Corneliu Baba, 1939-1940

XXXII. a. Cina cea de Taină, detaliu

XXXII. b, c. Praznice împărăteşti, detalii





Capela Haşaş cu hramul "Învierii Domnului " (1938-1940)

Pictură de Corneliu Baba, 1939-1940

XXXIII. a. Hristos Pantocrator, Cupolă

XXXIII. b. Ierarhiile îngereşti, detaliu Cupolă

a.

b.

Capela Haşaş cu hramul "Învierii Domnului " (1938-1940)





Pictură de Corneliu Baba, 1939-1940

XXXIV. a. Naşterea Domnului, Absida sudică

XXXIV. b. Învierea fiicei lui Iair, Peretele vestic

XXXIV. c. Hristos Emanuel, boltă, Pronaos

XXXIV.d. C.Baba, Autoportret, ulei/carton, 1922, semnat dr. jos cu roşu Corneliu Baba, datat (19)22, Colecţia artistului





IX. SIMBOLISM CROMATIC
- BISERICA ALBASTRĂ (1938-1952)

Unul din cele mai remarcabile monumente din partea de nord-vest a oraşului este aşa-numita Biserică Albastră. Situată în perimetrul Gării şi străjuită de dealuri, zona a fost în vechime acoperită de vii şi livezi, care i-au atras denumirea de *Oraşul Grădinilor*. Îndelungata stăpânire străină şi vecinătatea imediată a reşedinţei episcopale romano-catolice au făcut imposibilă ridicarea unei biserici pentru locuitorii români din această parte a oraşului. După împlinirea idealului naţional în 1918 şi reînfiinţarea Episcopiei Ortodoxe a Oradiei s-au creat condiţiile pentru reevaluarea statutului ortodoxiei şi în această parte a oraşului. În urma introducerii căii ferate şi după ce s-a ridicat gara oraşului, numărul populaţiei româneşti din cartier a crescut prin stabilirea unui număr însemnat de lucrători la căile ferate, dar şi a multor locuitori proveniţi din satele învecinate.

Iniţiativa înfiinţării Parohiei Ortodoxe cu numele "Viile Orăzii" a început în anul 1927 prin strădaniile preotului Valeriu Joja care până atunci slujea într-o capelă amenajată în una din sălile Şcolii nr.8, capelă care încă funcţiona în septembrie 1938[110]. Demersurile pentru înălţarea noului locaş de cult au început în anul 1931, an în care s-a primit şi terenul pe care urma să fie construită biserica. Au urmat numeroase memorii şi cereri de sprijin adresate în numele comunităţii ortodoxe româneşti din cartier. Din acestea din urmă rezultă că din cauza inexistenţei unei biserici ortodoxe în cartier, credincioşii români frecventau bisericile cultelor minoritare. Din 1937 datează Scrisoarea-Apel adresată de preotul Valeriu Joja Ministerului Transporturilor, în numele comunităţii ortodoxe din Oradea-Vii, un adevărat document istoric despre semnificaţia naţională a noului locaş de cult.

La 2 octombrie 1938 episcopul Nicolae Popovici a ales locul şi a sfinţit piatra de temelie a noului monument care are, după numele său, hramul "Sf. Ierarh Nicolae". Planul a fost realizat de arhitectul **Victor Vlad (1889-1967)** din Timişoara. Lucrările de construcţie, pe un teren oferit de primăria oraşului, au fost demarate imediat de preotul Valeriu Joja. Astfel, din 28 octombrie 1938 datează o cerere a Parohiei Oradea - Vii către Ministerul Muncii, Sănătăţii şi Ocrotirii Sociale pentru prelungirea colectei necesare pentru biserica în curs de edificare[111]. Într-un raport întocmit la 28 noiembrie de preotul Valeriu Joja, acesta afirmă că pentru ridicarea

---

[110] Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea, Act datat la 25 septembrie 1938
[111] Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea, Cerere, 28 oct. 1938

bisericii s-au primit 87.000 lei de la Ministerul Domeniilor, iar suma de 529.000 lei a fost obținută din donațiile credincioşilor. Episcopul însuşi a contribuit cu 50.000 lei[112]. În împrejurările impuse de Dictatul de la Viena, lucrările au stagnat, zidurile începute rămânând expuse distrugerilor. Timp de 4 ani, cât a durat prigoana horthistă, reşedința episcopală ortodoxă, preoții şi intelectualii în primul rând au fost nevoiți să ia drumul refugiului. Între ei s-a aflat şi preotul paroh Valeriu Joja.

Lucrările au fost reluate abia în anul 1946 sub preotul Gheorghe Coman (1945-1952) cu fonduri furnizate de stat, de Patriarhia Ortodoxă Română, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei şi Ministerul Transporturilor. Astfel, s-a ridicat întregul monument în cărămidă roşie, iar acoperişul a fost învelit în tablă zincată pictată în albastru ceruleum, care i-a adus şi denumirea de „Biserica Albastră". După ce fost tencuit în interior, lăcaşul a fost sfințit la 14 septembrie 1952 de sărbătoarea Sf. Cruci în prezența episcopului Oradiei Valerian Zaharia. Din acest moment încep şi serviciile religioase în biserica nou construită, cu preotul Gheorghe Coman.

Abia peste 10 ani, în 1962 s-a început tencuirea bisericii în exterior, fiind finisate doar cupola principală şi cele patru turle mici, deoarece autoritățile nu au dat autorizația necesară. Acoperişul învelit în tablă zincată a fost revopsit într-o nuanță de albastru ceruleum.

Prin strădania preotului Florian Horgea interiorul bisericii a fost acoperit cu o frumoasă frescă realizată de pictorul **Virginia Videa** din Bucureşti. În pisania concepută cu prilejul realizării frescelor se consemnează: „Cu vrerea Tatălui, cu ajutorul Fiului şi cu harul Sf. Duh, Treimea cea de o ființă şi nedespărțită, ziditu-sa această Sfântă Biserică cu hramul „Sf. Ierarh Nicolae", din Parohia Ortodoxă Română Oradea-Vii, Protopopiatul Oradea, în anul Domnului 1938, fiind preot Valeriu Joja, fiind sfințită prin aşezarea Sfintelor Moaşte la data de 14 septembrie 1952, praznicul Înălțării Sfintei Cruci, preotul fiind Gheorghe Coman, în 1962-1963 s-a tencuit în exterior cupola şi turlele. În 1967 s-au tencuit zidurile exterioare, preot fiind Martin Naghiu. Între anii 1974-1977 s-a executat pictura în frescă de către pictorul Virginia Videa prin contribuția credincioşilor şi pe baza ajutorului primit de la Patriarhia din Bucureşti. Slujba de binecuvântare a lucrărilor de împodobire cu pictură s-a săvârşit de către Prea Sfinția Sa Episcopul Dr. Vasile Coman al Oradiei la data de 13 XI.1977..., Patriarh al B(isericii) O(ortodoxe) R(omâne) Prea Fericitul Părinte Iustin Moisescu, şi Mitropolit al Ardealului fiind Înalt Prea Sfinția Sa Dr. Nicolae Mladin, Protopop al Oradiei P(rea) C(ucernicul) Iconom Stavrofor Nicolae Blaga, parohi P(rea) C(ucernicul) Iconom Stavrofor Florian Horgea şi P(rea) C(ucernicul) Protopop Ilie Feier, secretar eparhial.

Binecuvintează Doamne şi sfințeşte pe cei ce iubesc podoaba Casei Tale. Amin."

Tot în timpul părintelui Florian Horgea a fost amenajat spațiul verde din jurul bisericii, precum şi grădina parohiei.

Din 1981 parohia Oradea-Vii se află sub conducerea preotului Gheoghe Nemeş care a continuat amenajările interioare şi exterioare ale bisericii. Astfel, în anul 1985

[112] Arh. Episcopiei Ortodoxe Oradea, Oficiul parohial ortodox român Viile Orăzii, Act nr.187

pe faţada bisericii s-au amplasat 5 icoane realizate din mozaic de Murano. Una din cele mai remarcabile realizări împlinite în acest interval de timp a fost frumosul iconostas al bisericii din lemn de tei aurit, candelabrul şi chivotul, stranele, toate fiind opera sculptorului **Ştefan Gajo** din Timişoara (1988). Concomitent, au fost pictate şi icoanele catapetesmei de către pictorul bisericesc **Eremia Profeta** şi au fost realizate numeroase îmbunătăţiri interioare ale bisericii (introducerea încălzirii termice în 1982, înlocuirea pardoselii de lemn cu marmură albă de Vaşcău în 1988). În 1999 în faţa bisericii s-a ridicat o cruce monumentală din marmură albă în stil brâncovenesc. În 2005 s-a amenajat curtea şi grădina casei parohiale, după modelul parcurilor englezeşti.

În parcul bisericii s-a ridicat o clopotniţă de 25 m înălţime, s-a construit o capelă pentru lumânări cu pereţi de sticlă, o trapeză şi o verandă în stil brâncovenesc. Interiorul acesteia a fost pictat în 2007 cu două scene reprezentând punerea pietrei de temelie a bisericii în 1938 de Episcopul Nicolae Popovici, respectiv vizita, la 4 iunie 1995, a Preafericitului Patriarh Teoctist la Biserica Albastră, însoţit de I.P.S. Antonie Plămădeală, Mitropolitul Ardealului şi P.S. Ioan Mihălţan, Episcopul Ortodox al Oradiei. La eveniment au fost prezenţi deopotrivă P.S. Vasile Hossu, Episcopul Unit al Oradiei şi Episcopul romano-catolic Joszef Tempfli[113].

În exterior tencuiala a fost refăcută, acoperişul redobândindu-şi nuanţa de albastru ceruleum, unică prin eleganţă şi frumuseţe în această parte a ţării.

Biserica uninavată, este prevăzută cu un pridvor închis, pronaos, naos şi altar, absidele laterale având pereţii drepţi. În centrul careului se află cupola pe tambur, supraînălţată şi sprijinită pe axul longitudinal de două semicalote. În exterior, turla centrală cu tamburul străpuns de ferestre, este încadrată în dreptul faţadelor de vest şi est de câte două turle decorative, de mici dimensiuni, situate deasupra unor baze în formă de turnuleţe stilizate. Acoperişul bisericii (al turlelor şi semicupolelor) este realizat din tablă zincată vopsită în albastru ceruleum, culoare ce conferă o distincţie aparte monumentului tencuit în alb.

Singurul element de varietate cromatică îl constituie pridvorul închis ce marchează intrarea, decorat cu scene religioase în mozaic de Murano, încadrate de arce. Realizate după conceţia artistică a lui **Eremia Profeta**, cele 5 icoane mari din mozaic care împodobesc faţada monumentului reprezintă de la stânga la dreapta pe *Sf. Ierarh Nicolae*, hramul bisericii, *Maica Domnului cu Pruncul Iisus*, *Duhul Sfânt, Mântuitorul Iisus Hristos Învăţător* şi *Sf. Ioan Botezătorul*, subiecte care din punct de vedere tematic au fost reluate de artist în registrul inferior al iconostasului, realizat ulterior. Execuţia tehnică a mozaicului, s-a datorat lui **Alexandru Conţ**, fiind realizată după schiţele lui Eremia Profeta. Traseul arcelor ce încadrează mozaicurile este marcat prin ove stilizate, reluate şi în antablamentul pridvorului. Ultimul registru al acestuia este decorat din loc în loc cu motivul crucii redat în relief.

[113] Istoricul monumentului, cu etapele construcţiei, în monografia bisericii realizată de preotul Gh. Nemeş, *Biserica Albastră*, Ed. Lumina, Oradea, 1997

Bazele turnulețelor, sunt decorate cu arcaturi incizate ce reiau motivul arcadelor care ritmează turlele. Alternanța dintre albul tencuielii şi albastrul acoperişului constituie un element unificator al complexului arhitectural al Parohiei "Viile Orăzii", îndreptățind denumirea de Biserica Albastră. Motivul turlei centrale, supraînălțate, este reluat prin repetiție de cele patru turle decorative stilizate, dar şi de turnul-clopotniță din vecinătate, oferind monumentului aspectul tipic al unei biserici bizantine de origine sud-dunăreană. De altfel, asocierea cromatică dintre albul strălucitor al zidurilor tencuite şi albastrul acoperişurilor se întâlneşte şi la Biserica "Sf. Nicolae" din Oia, una din cele mai pitoreşti biserici din Insula San Torini (Creta).

În curtea bisericii se mai află un turn-clopotniță divizat în 3 registre, prevăzut cu acoperiş de tablă vopsit în albastru. La primul nivel, deasupra uşii de acces, se află un medalion în mozaic ilustrând tema *Acoperământul Maicii Domnului*. Acesta este surmontat de două ferestre rectangulare, iar nivelul superior are pereții străpunşi pe toate fețele de ferestre înguste şi alungite, acoperite cu jaluzele vopsite în albastru. De turnul-clopotniță a fost ataşat un corp de clădire longitudinal, folosit pentru parastase. În 2007 interiorul acestuia a fost decorat cu două fresce, ce ilustrează momentul punerii pietrei de temelie la 2 octombrie 1938 de episcopul Nicolae Popovici, respectiv vizita P.F. Patriarh Teoctist la Biserica Albastră. De reținut este faptul că picturile au fost realizate după fotografiile documentare originale aflate în arhiva parohiei. În curtea bisericii a fost amenajată şi o rotondă pentru lumânări cu pereții din sticlă pictată şi acoperiş din tablă, vopsit în aceeaşi nuanță de albastru.

Arhitectura spațioasă a interiorului oferă o ambianță adecvată pentru desfăşurarea unui amplu program iconografic în frescă. Realizat între anii 1974-1977 de artista **Virginia Videa** din Bucureşti, acesta constituie un ansamblu coerent, unitar, definit printr-un colorit pitoresc, un desen expresiv şi o distribuție spațială ritmică, armonioasă. Pictura murală impresionează prin diversitatea compozițiilor în care recomandările Erminiilor coexistă cu un deosebit simț narativ şi cromatic susținut de un desen sintetic. Coloritul, bogat nuanțat prin tonuri pastelate dispuse în raporturi de complementaritate, conferă o notă particulară interiorului, rezultând o picturalitate aparte.

Privirea credinciosului este atrasă de la început de cupola impunătoare cu tambur supraînălțat ce creează o atmosferă de mister tipic bizantină şi sugerează imaginea bolții cereşti care acoperă pământul. Divizată pe mai multe registre, cupola e dominată în vârf de figura maiestuoasă a lui *Iisus Pantocrator*, stăpân al universului şi Împărat al cerurilor care veghează neîncetat asupra credincioşilor. Tonalitățile diferite de albastru ale registrelor concentrice ale cupolei ne introduc în lumea celestă a ierarhiilor îngereşti de înaltă spiritualitate care sălăşluiesc aici. Chipul Mântuitorului, înscris în obişnuitul medalion rotund e înconjurat de treptele succesive ale cetelor îngereşti, prorocilor şi apostolilor. Pe tamburul cupolei, pe benzile dintre ferestrele acestuia, sunt redați ciorchini de struguri, aluzie la Euharistie. Pe registrul ultim, mai larg al tamburului e pictată şi aici tema obişnuită a *Dumnezeeştii Liturghii* săvârşită în ceruri de *Iisus Mare Arhiereu*, slujit de îngeri

preoți și îngeri diaconi. Arhetipul ceresc al cultului creștin e redat prin *Sf. Masă* pe care e așezată Biblia deschisă, vegheată de doi serafimi cu aripi de foc. Pe paginile ei sunt înscrise literele α și Ω, aluzie la faptul că în persoana lui Iisus sunt reunite începutul și sfârșitul operei de Mântuire a omenirii. Îmbrăcat în veșminte episcopale, Iisus apare de două ori la dreapta și la stânga *Sf. Mese*. Pe o latură a sa, Iisus primește procesiunea îngerilor și binecuvântează Pâinea, iar pe cealaltă oferă îngerilor potirul *Euharistic*, aluzie la misterul central al creștinismului prin care Iisus își face simțită prezența până în zilele noastre. Alți îngeri - preoți și diaconi poartă Sf. Epitaf pe care e redat Iisus răstignit. Fondul azuriu presărat cu stele poleite al cupolei și al arcelor simbolizează cerul, dar și sfințenia persoanelor care sălășluiesc aici[114].

Conform tipicului iconografic, pe pandantivi sunt redați cei patru evangheliști cu simbolurile specifice, în atitudinea de scriitori inspirați de Harul divin. Arcele mari, de susținere a cupolei sunt înzestrate cu compoziții variate, alcătuite dintr-un medalion circular central și două scene laterale.

Pe calota absidei altarului tronează Maica Domnului cu pruncul în brațe înconjurată de îngeri, serafimi și Tronuri din cercuri de foc. Din înaltul cerului veghează asupra lor Dumnezeu- Tatăl într-un medalion rotund, susținut de doi îngeri cu aripi de foc. Fundalul pe care este plasată Maica Domnului cu pruncul e colorat în nuanțe diferite de ocru, aluzie la simbolismul solar al altarului, locul în care s-a întrupat Iisus - „Soarele Dreptății". Altarul este luminat în interior prin intermediul ferestrelor care stăpung semicupola aflată aici. Sub registrul ferestrelor se desfășoară narativ a amplă scenă a *Împărtășaniei apostolilor*, în care oficiază Mântuitorul în calitatea de *Mare Arhiereu*. În registrul inferior sunt redați marii ierarhi ai Bisericii răsăritene redați în mod obișnuit în acest spațiu. Pe masa altarului se află un frumos tabernacol, redând macheta poleită a Bisericii Albastre.

Absida altarului este marcată prin două arce ale căror scene subliniază pregnant sacralitatea locului. Astfel, pe arcul pictat în albastru ce încadrează semicalota altarului e redată în centru icoana "nefăcută de mână" a Mântuitorului, imagine-prototip care legitimează existența și sacralitatea icoanei ortodoxe. Tot în acest sens, pe intradosul arcului triumfal din fața iconostasului sunt redate scene referitoare la cele mai importante revelații ale textului biblic: *Sf. Treime* sub forma *Filoxeniei lui Avraam* în medalionul central, *Schimbarea la Față,* respectiv *Pogorârea Duhului Sfânt* (Planșa XXXV.a). Toate cele trei scene reflectă momente unice de revelare a *Atotputerniciei* divine, afirmată sub forma celor trei ipostaze ale *Treimii* în medalionul central, prin strălucirea imaterială a feței și veșmintelor *Mântuitorului* în *Schimbarea la Față,* respectiv prin limbile de foc ale *Duhului Sfânt* pogorât asupra apostolilor.

---

[114] Victor Aga, *Simbolica biblică și creștină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005, p. 80

Peretele terminat în semicerc, delimitat de deschiderea arcului sudic al cupolei, corespunzător locului în care se află de obicei semicalota absidei sudice, este ocupat şi aici de tema consacrată a *Naşterii Domnului* (Planşa XXXVI.a.). Având ca centru de interes figura Maicii Domnului scoasă în evidenţă prin albastrul intens al mantiei, scena *Naşterii Domnului* este integrată într-o amplă compoziţie narativă în peisaj reunind o succesiune de mici scene adiacente temei, cum sunt: *Buna Vestire, Închinarea magilor, Spălarea copilului, Îndoiala lui Iosif şi Fuga în Egipt*. Un loc important este acordat peisajului, tratat sub forma unui conglomerat de creste stâncoase, redate în diferite nuanţe de verde şi ocru. Scena *Naşterii Domnului* ocupă partea superioară a compoziţiei, fiind plasată pe fondul unui cer albastru cu stele aurii, care revine ca fundal în toate compoziţiile religioase. Marea sărbătoare a creştinătăţii este vegheată din cer de îngeri cu aripile desfăcute protector.

Registrul median al peretelui sudic, de o parte şi cealată a ferestrelor, este decorat cu două compoziţii de format rectangular: *Învierea lui Lazăr* în stânga şi *Nunta din Caana Galileii* în dreapta. În ambele scene se remarcă picturalitatea asocierilor cromatice cu diferite nuanţe intermediare de cărămiziu, verde pal, roz, gri-albăstrui. În *Nunta din Caana Galileii*, un element inedit îl constituie prezenţa personajelor cu alăute în mâini. Registrul inferior al peretelui sudic, sub balustrada balconului, este decorat cu o succesiune de sfinţi reprezentativi ca: *Sf. Cuv. Parascheva, Sf. Mc. Nestor, Sf. Mc. Gheorghe, Sf. Mc. Damian, Sf. Mc. Iacov Persul* şi în dreptul stranei sudice-scena *Deisis* cu *Iisus - Dreptul Judecător*, flancat de Maica Domnului şi Sf. Ioan Botezătorul. Se poate remarca minuţiozitatea cu care sunt descrise veşmintele sfinţilor martiri îmbrăcaţi ca soldaţi romani, preocuparea pentru individualizarea portretistică şi armonie cromatică. Fastul reprezentărilor provine din imensele aureole poleite ale sfinţilor, dar şi din somptuozitatea fundalului albastru decorat cu stele poleite.

La fel de expresivă este şi pictura peretelui nordic, redând într-un semicerc compoziţia centrală a *Învierii Domnului* în varianta bizantină a *Coborârii la iad*. Iisus, în veşminte de un alb strălucitor, încadrat de un nimb albăstrui în formă de migdală, îi întinde mâna lui Adam. Iisus calcă cu picioarele cele două porţi sfărâmate ale iadului, dispuse acum în formă de cruce. Sub ele stau doi arhangheli ce trag în furcă sufletele demonice. În partea inferioară a compoziţiei, sunt redate două teme adiacente. În stânga apare *Plângerea Domnului,* în cadrul căreia persoanele apropiate *Mântuitorului* se apleacă asupra mormântului cu corpurile încovoiate de durere. În dreapta sunt redate femeile mironosiţe descoperind mormântul gol vegheat de *Arhanghelul Gavril*. În ansamblul compoziţiei se remarcă mulţimea nuanţelor de albastru, în acord cu strălucirea imaterială a *Învierii.*

În asociere tematică cu *Învierea Domnului*, în registrul median e reprezentată în stânga *Duminica Tomii*, iar în dreapta-*Înălţarea Domnului*. În prima scenă centrul de interes îl constituie „încredinţarea lui Toma”, care se apleacă pentru a se convinge de realitatea fizică a corpului Mântuitorului. *Înălţarea Domnului* e redată conform tipicului bizantin, etajată pe cele două registre: Maica Domnului cu apostolii în planul terestru, Mântuitorul în nimbul circular al gloriei ridicat la cer de îngeri.

Maica Domnului, singurul personaj strict frontal din registrul inferior, e flancată de doi îngeri cu veşminte strălucitoare, care susțin fenomenul de ascensiune.

Pe intradosul arcului nordic sunt redate momente dramatice din ciclul Patimilor: *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani* (Planşa XXXV.d.), respectiv *Răstignirea Domnului.* Remarcabilă prin poezia reprezentărilor este *Rugăciunea în Grădina Ghetsemani.* Iisus îngenuncheat, stă solitar în centrul unei coline aride, cu privirea ridicată în sus, căutând îndurarea Tatălui ceresc. Într-un alt cadru, mai jos, Mântuitorul îi ceartă pe apostolii adormiți. Se remarcă pitorescul nuanțelor de verde, ocru, gri şi cărămiziu. Un element inedit al *Răstignirii*, îl constituie reprezentarea de o parte şi de alta a Mântuitorului a celor doi tâlhari răstigniți, variantă preferată în pictura occidentală. Redate după principiul bizantin al stilizării anatomice, corpurile neînsuflețite sugerează destul de naturalist impresia de moliciune. Un alt element inedit este faptul că tâlharul care a recunoscut sfințenia lui Iisus poartă şi el aureolă, la fel ca Mântuitorul, Maica Domnului şi apostolul Ioan. Detaliul este o aluzie la promisiunea făcută de Iisus că acesta va ajunge, încă din ziua respectivă, în Rai.

Pe registrul inferior al peretelui nordic, de la intrare spre altar, sunt redați *Sf. Mc. Filofteia* îmbrăcată în costum național, *Sf. Mc. Sevastian, Sf. Mc. Dimitrie, Sf. Mc.Cosma, Sf. Mc.Trifon*, iar în dreptul stranei nordice - *Maica Domnului tronând* flancată de *Sf. Arh. Mihail și Gavril.*

Balustradele balcoanelor de la etaj, din laturile de nord şi de sud, dar şi de la cafasul corului, sunt acoperite de jur împrejur de medalione cu chipurile sfinților mucenici creştini. În mod similar, zona situată sub cafas precum şi stâlpii de susținere sunt decorați pe toate laturile cu sfinți şi sfinte martire redați în mărime naturală. Ies în evidență, prin pitorescul veşmintelor, îndeosebi reprezentările de pe pereții inferiori ai naosului, situați sub balcoane.

Peretele vestic al cafasului este decorat şi aici cu tema tradițională a *Adormirii Maicii Domnului*, reprezentată după tipologia bizantină, dar cu un colorit mai intens. Pe arcul vestic din apropiere sunt redate scenele *Naşterea Maicii Domnului*, respectiv *Intrarea în biserică a Maicii Domnului* (Planşa XXXVc.), având în centru un medalion cu *Maica Domnului Platytera* redată bust, cu *Iisus Emanuel* în cercul descris de poala mantiei. Ambele scene din viața Maicii Domnului au ca particularitate pitorescul elementelor arhitecturale care le încadrează şi conferă spațialitate imaginilor, într-o manieră similară cu cele din lucrările lui Giotto.

Pe unitatea de boltă situată sub cafasul corului ne întâmpină reprezentarea *Sfintei Treimi* în glorie, de influență occidentală. Pe un fond ocru, presărat cu stele poleite sunt reprezentați stând pe tronul slavei cereşti *Mântuitorul Iisus, Dumnezeu-Tatăl şi Porumbelul Duhului Sfânt.* Hristos, îmbrăcat în hlamida roşie a *Patimilor* binecuvântează cu o mână şi cu cealaltă ține crucea. *Dumnezeu-Tatăl*,reprezentat ca un bătrân cu barbă binecuvântează cu o mână globul pământesc pe care-l ține în cealaltă. Iisus poartă nimbul crucifer obişnuit, iar Dumnezeu-Tatăl, nimbul trinitar poleit. Compoziția este înscrisă într-o bandă circulară pe care e redat textul: "Osana întru cei de sus / Plin este Cerul şi Pământul de mărirea Lui / Trei sunt cei care

mărturisesc în ceruri: Tatăl, Fiul şi Sf.Duh şi aceşti Trei una sunt". Pe margini, doi îngeri cu veşminte strălucitoare susțin medalionul cu ambele mîini.

Pe peretele de la intrare, în dreapta remarcăm portretele votive reprezentându-l pe P.F. Iustin Moisescu, Patriarh al României la vremea respectivă şi pe Episcopul Oradiei Vasile Coman, realizate în 1977, anul finalizării frescei interioare.

Realizarea lucrărilor de sculptură artistică şi poleire a iconostasului şi întregului mobilier bisericesc a fost încredințată cunoscutului artist **Ştefan Gajo**, autorul iconostasului de la Catedrala ortodoxă din Timişoara. Demersurile pentru angajarea artistului au fost făcute de preotul Gheorghe Nemeş în timpul căruia lucrările au fost şi finalizate. Cu prilejul Consiliului parohiei Oradea-Vii din 6 iunie 1986 s-a aprobat devizul întocmit de **Ştefan Gajo** cu privire la realizarea unui iconostas în stil brâncovenesc „la valoarea acestei biserici". În procesul verbal al şedinței din 8 iunie se preciza că noul iconostas va trebui „să fie în stil românesc, artistic lucrat şi să dăinuiască peste veacuri".

Realizat în 1988 de maestrul Ştefan Gajo iconostasul este o lucrare de mare valoare artistică. Lucrat din lemn de tei, acesta impresionează prin proporții, dar şi prin fastul decorației sculptate şi poleite, similară cu aceea realizată de artist pentru iconostasul Catedralei ortodoxe din Timişoara.

Lucrările de tâmplărie şi cele de sculptură ale iconostasului, ca şi a celorlalte piese de mobilier au fost realizate după proiectele artistului. Iconostasul a fost decorat în conformitate cu schița artistică realizată de Ştefan Gajo la scara 1:20 şi după schițele de detaliu realizate la scara 1: 1, în mărime naturală.

În conformitate cu prevederile înscrise în deviz, iconostasul a fost îmbrăcat într-o sculptură decorativă expresivă ce redă stilizat o morfologie ornamentală specifică stilului neobrâncovenesc. În acest sens, este ilustrativ îndeosebi nivelul registrului inferior bogat traforat al uşilor şi icoanelor împărăteşti şi diaconeşti. Icoanele împărăteşti, mai mari, cu traseu rectangular încheiat în arc semicircular, sunt încadrate de colonete împletite prevăzute cu baze şi capiteluri. După acest registru urmează „brâul decorativ principal" executat cu o plastică înaltă, traforat cu vrejuri şi frunze de acant alternate cu rozete stilizate în formă de butoni.

Foarte artistic este lucrat tronsonul celor 12 icoane prăznicare. Dispuse simetric, de o parte şi de alta a icoanei centrale reprezentând *Cina cea de Taină,* ele sunt expresiv evidențiate prin intermediul unor colonete în torsadă legate între ele prin arcaturi cu câmpul bogat decorat. Registrul praznicelor este surmontat de alte două benzi traforate alcătuite din frunze de acant cărnoase ce descriu inimi sau volute ample. Chipurile prorocilor sunt şi ele delimitate prin coloane bogat ornamentate cu vrejuri şi şiruri de ove răsucite. Figurile apostolilor sunt integrate în partea superioară a ancadramentului în medalioane circulare îmbrăcate într-o fină țesătură vegetală în relief plat. Situată în centrul coronamentului, icoana principală a *Sfintei Treimi* este marcată prin două colonete mari în torsadă şi un arc în acoladă cu profil polilobat. Mai îngust decât registrul inferior, tronsonul prorocilor şi apostolilor se pliază exact pe lungimea absidei altarului pe care o închide în partea superioară. Deasupra icoanei centrale e aşezată conform obiceiului bizantin, crucea cu molenii.

Icoanele împărăteşti (Planşa XXXVII.a.) precum şi cele care împodobesc uşile împărăteşti şi diaconeşti prezintă o unitate formală din punct de vedere al tipologiei personajelor, grafismului şi raporturilor cromatice, două dintre ele purtând şi semnătura pictorului **Eremia Profeta** din Bucureşti. O particularitate a acestor icoane situate în registrul inferior al iconostasului o constituie redarea personajelor frontale şi hieratice, îngrijit desenate pe un fundal albastru deschis. *Maica Domnului cu pruncul* şi *Mântuitorul* sunt redaţi şezând pe tronuri imperiale. Iisus ţine în mâini Evanghelia deschisă pe care sunt redate cuvintele adresate apostolilor, înainte de despărţirea de aceştia: "Să vă iubiţi unul pe altul precum v-am iubit eu pe voi / Aşa să vă iubiţi unul pe altul" În colţul din dreapta al icoanei se vede semnătura artistului şi anul 1988, anul finalizării iconostasului. Maica Domnului de tipul *Hodighitria (Îndrumătoarea)* e redată pe un tron decorat cu vrejuri de acant cărnoase, aflate în corespondenţă cu vrejurile sculptate ale ramei (Planşa XXXVII.b.). Îmbrăcată în rochie albastră şi maforion roşu, Maica Domnului arată cu mâna dreaptă spre Pruncul ţinut pe braţul stâng. Şi la baza acestei icoane, în dreapta se poate vedea numele artistului. În stânga icoanei împărăteşti a *Maicii Domnului* se află aceea a *Sfântului Ioan Botezătorul*. În dreapta icoanei împărăteşti a Mântuitorului se află icoana de hram a bisericii reprezentându-l pe *Sf. Ierarh Nicolae* în odăjdii arhiereşti stând în picioare în mijlocul unui peisaj. Pe uşile împărăteşti sunt redaţi conform tradiţiei bizantine *Arhanghelul Gavril* pe un canat şi *Sf. Fecioară* pe celălalt, alcătuind împreună episodul *Bunei Vestiri*. Pe uşa diaconească din stânga e redat *Sf. Arhanghel Mihail*, în costum de cavaler, arătând sabia cu care doboară creaturile demonice. Pe uşa diaconească dreaptă e redat *Sf. Arh. Gavril*, îngerul "bunelor vestiri" dumnezeeşti. Toate icoanele împărăteşti au ca particularitate prezenţa unui soare poleit ale cărui raze ating aureola personajelor, fiind o aluzie la sacralitatea şi semnificaţia cultică deosebită a acestor icoane.

După primul registru al icoanelor împărăteşti, în centrul unei somptuoase sculpturi decorative traforate şi poleite, este plasat, în interiorul unor mici arce, şirul praznicelor împărăteşti: *Naşterea Maicii Domnului, Intrarea în biserică a Maicii Domnului, Buna Vestire, Naşterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Fuga în Egipt, Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Schimbarea la Faţă, Învierea Domnului, Rusaliile şi Înălţarea Domnului* (Planşa XXXVIII.a.). Ele sunt dispuse simetric, câte şase, de o parte şi de alta a temei centrale *Cina cea de Taină*. Icoanele impresionează prin coloritul viu, ce menţine un echilibru armonios între tonurile calde şi reci, cu interes pentru raporturile de complementaritate. Multe din scene sunt spaţializate prin elemente arhitecturale gotice *(Buna Vestire, Intrarea în biserică a Maicii Domnului*), respectiv prin maniera de redare a peisajului. Partea superioară a iconostasului, coronamentul propriu-zis, se întinde pe lăţimea a două registre, ce redau în partea inferioară şirul apostolilor, în mărime naturală, iar în partea superioară medalioane rotunde cu busturile prorocilor (Planşa XXXVIII.b.). Deasupra e redată crucea cu molenii, pe un fundal albastru deschis, similar cu cel din icoanele împărăteşti.

Icoanele au fost realizate de pictorul **Eremia Profeta** din Bucureşti căruia i se datorează şi picturile ce decorează candelabrul, respectiv tabloul comemorativ reprezentându-l pe P.F. Teoctist la primirea distincției de Doctor Honoris Causa al Universității din Oradea.

Cei doi artişti (Eremia Profeta şi Ştefan Gajo) au colaborat şi la realizarea candelabrului frumos sculptat şi poleit, decorat cu chipuri sfinte. Având o concepție hexagonală, candelabrul e prevăzut cu o bogată sculptură ornamentală intercalată cu icoane, sfeşnice şi cruci decorative. Chipurile de sfinți din icoanele de mici dimensiuni ce împodobesc candelabrul au fost realizate tot de **Eremia Profeta,** iar decorația sculpturală de **Ştefan Gajo**. Acestuia i se datorează deopotrivă concepția tronului arhieresc din lemn de tei, sculptat artistic şi poleit, având în arcada spetezei mitra arhierească în altorelief, cele două şfeşnice din lemn de tei precum şi scaunele executate din lemn de stejar.

Biserica Albastră cu hramul “Sf. Ierarh Nicolae” (1938-1952)

Fresce de Virginia Videa, 1974-1977

XXXV. a. Pogorârea Duhului Sfânt, Arcul estic

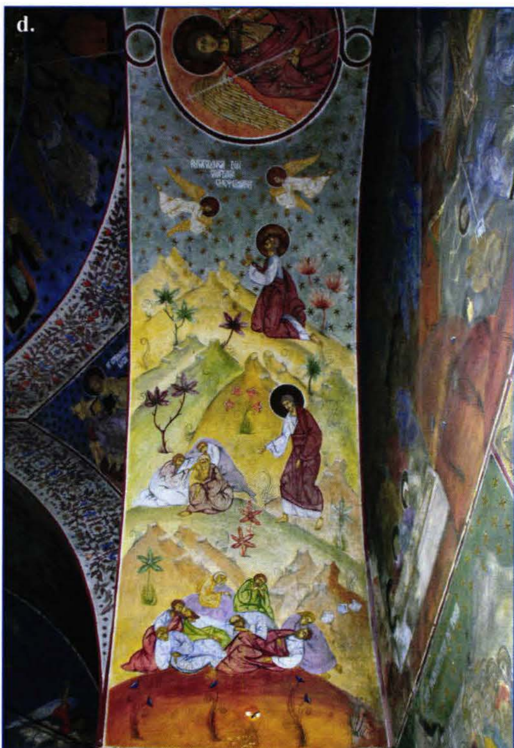
XXXV. b. Întâmpinarea Domnului

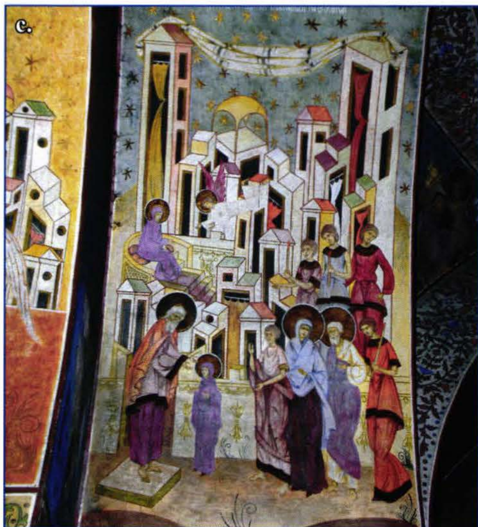
XXXV. c. Intrarea Maicii Domnului în biserică, Arcul vestic

XXXV. d. Rugăciunea în Grădina Ghetsemani, Arcul nordic


b.


a.


d.


c.

Biserica Albastră, Fresce de Virginia Videa, 1974-1977

XXXVI. a. Naşterea Domnului, Peretele sudic

XXXVI. b. Liturghia îngerească, detaliu, Cupolă

a.

b.



Biserica Albastră,
Iconostas pictat de E. Profeta,
sculptura de Şt. Gajo

XXXVII. a. Registrul icoanelor împărăteşti

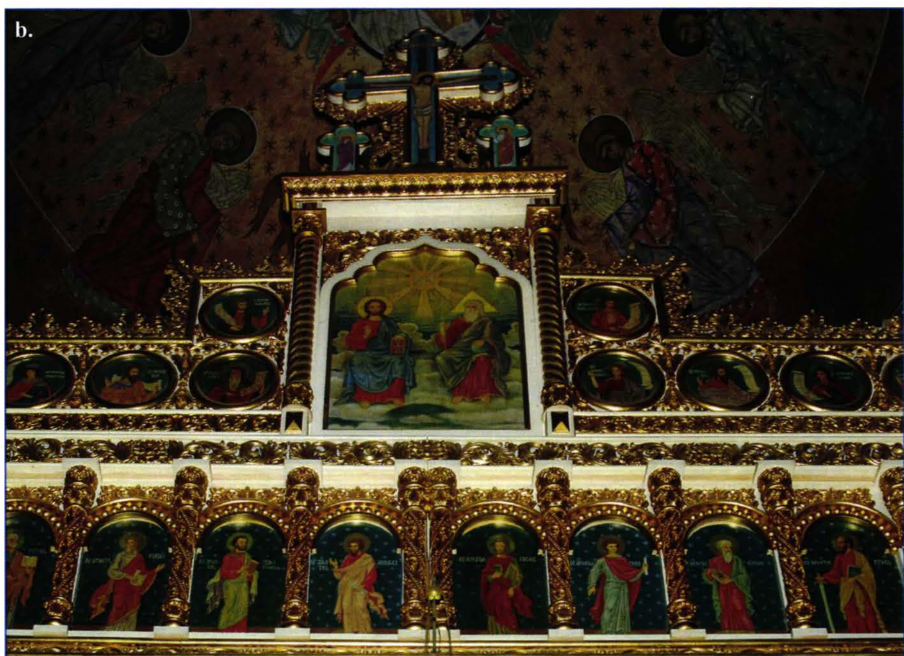
XXXVII. b. Maica Domnului Hodighitria, icoană împărătească


a.

Biserica Albastră, Iconostas pictat de E. Profeta, sculptura de Şt. Gajo

XXXVIII. a . Praznice împărăteşti, detaliu

XXXVIII. b. Registrul apostolilor şi profeţilor, detaliu


b.

X. IPOSTAZE ALE SFÂNTULUI IOAN NEPOMUK

Unul din cei mai cunoscuți sfinți din Europa Centrală a secolului al XVIII-lea a fost *Sfântul Ioan Nepomuk*. Cultul acestui vicar praghez martirizat în 1383 şi canonizat în 1729 s-a bucurat de o deosebită popularitate, fiind preluat şi de Curtea Vieneză în cadrul programului de refacere şi consolidare a catolicismului. Ioan Wölflin s-a născut în 1320 în mica localitate Pomuk din Boemia. După terminarea studiilor teologice la Universitatea din Praga a fost consacrat preot cu misiunea de predicator la Catedrala "Sf. Vit". Predicile lui au avut un ecou profund în rândul studenților şi al locuitorilor oraşului. Avansează rapid în ierarhia ecleziastică, fiind numit vicar şi confesorul reginei. Suspectându-şi soția că ar fi participat la un complot împotriva sa, Venceslav al IV-lea face presiuni asupra duhovnicului, cerându-i să divulge confesiunile reginei. Întrucât Ioan refuză să încalce secretul confesiunii, regele ordonă torturarea sa. În cele din urmă, nereuşind să înfrângă rezistența morală a canonicului, Venceslav cere ca acesta să fie înnecat în râul Vltava, fapt împlinit în anul 1383.

Conform tradiției legendare, o lumină neobişnuită a plutit la suprafața apei, permițându-i reginei să indice exact locul unde se afla cadavrul, iar Vltava a scăzut într-o asemenea măsură încât a permis găsirea imediată a acestuia. Trupul martirului a fost înmormântat în Catedrala "Sf. Vit". În 1719, când corpul a fost deshumat, limba sfântului a fost găsită intactă, ceea ce a favorizat demararea procedurilor de sanctificare. Beatificarea a fost realizată în 1729 de către papa Benedict al XII-lea, *Ioan Nepomuk* devenind astfel primul martir al secretului confesional. Motivul, dar şi felul martiriului au făcut ca el să devină deopotrivă un sfânt protector împotriva calomniei, indiscreției, respectiv a inundațiilor şi a morții imprevizibile. În istoriografie sunt mai multe interpretări în legătură cu motivele martiriului său. Conform unei scrisori descoperite la Vatican, motivul asasinării lui Ioan Nepomuk ar fi fost susținerea drepturilor episcopiei catolice încălcate abuziv de regalitate. În acelaşi sens, Thomas Ebendorfer von Haselbach, umanist recunoscut, rector al Academiei Vieneze scrie în *Cronica regilor* că: "Venceslav a ordonat ca Ioan, confesorul soției sale şi doctor în teologie, să fie înecat în Vâltava, pe de o parte, pentru că acesta a spus că numai cel ce guvernează bine merită titlul de rege, pe de alta, pentru că a refuzat să încalce secretul confesiunii". Aceeaşi motivație a martiriului se găseşte şi pe placa funerară a mormântului său: „Sub această lespede zace trupul fericitului şi slăvitului făcător de minuni Ioan Nepomuk, doctor, canonic al acestei biserici şi duhovnic al reginei, care, deoarece a păstrat secretul spovedaniei, a fost chinuit crunt şi apoi aruncat de pe podul din Praga în râul Vâltava, din porunca regelui Venceslav al IV-lea, regele Boemiei, în anul 1383".

Dacă pentru prelați, *Ioan Nepomuk* a devenit prototipul exemplar al preotului devotat până la sacrificiu vocației sale, pentru cei mulți el a fost venerat mai ales în calitatea de sfânt protector împotriva inundațiilor şi a morții neaşteptate. Tradiția despre martiriul său prin înnecare şi minunile înfăptuite la invocarea numelui său au dus la transformarea sa într-un protector al celor aflați în primejdie pe apă, ca şi într-un sfânt protector împotriva inundațiilor. Această accepție explică prezența statuii pe numeroase poduri din Europa Centrală, aluzie la martiriul înfăptuit pe Podul Sf. Carol din Praga.

Sanctificat în 1729, *Ioan Nepomuk* a devenit patronul şi sfântul protector al Boemiei. În secolul al XVIII-lea cultul său s-a răspândit pe o arie largă în spațiul Europei Centrale în teritoriul aflat sub dominația Casei de Habsburg.

Unul din cele mai importante monumente închinate lui *Ioan Nepomuk* în calitatea de sfânt național al Boemiei este Biserica de pelerinaj din oraşul Saar, în sudul Boemiei. Creație a arhitectului **Johann Santini Aichel (1667-1723)** biserica este prevăzută cu cinci capele elipsoidale dispuse stelar în jurul spațiului central şi este înconjurată de un zid de incintă în formă de stea. Sistemul contructiv inedit, cu o structură stelară în cinci colțuri, este o aluzie simbolică la cele cinci stele care au apărut, conform legendei, deasupra Vâltavei la moartea sfântului. De asemenea, cifra cinci evocă şi cele cinci litere ale cuvântului "tacui" (am tăcut), verb ce simbolizează secretul spovedaniei şi motivul martirajului. Motivul celor cinci stele revine în decorația cupolei şi a pereților interiori ai bisericii. Considerată "omagiul cel mai direct pe care arhitectura l-a adus patronului Boemiei", biserica a fost concepută ca un spațiu mistic bazat pe alternanța cifrelor cinci şi trei, aluzie la vârsta de 53 de ani a martirului.[115] Mistica celor două cifre apare şi în altarul consacrat sfântului, în care cinci îngeri călăuzesc drumul spre cer al martirului, iar trei putti străjuiesc intrarea sa în împărăția cerurilor. Terminată în 1720, compoziția este o punere în scenă, cu mijloace proprii barocului, a apoteozei martirului. Prin relaționarea verosimilă a personajelor, adaptată impresiei de plutire spațială, dar şi prin exteriorizarea patetică şi emoțională a sentimentului mistic, autorul a realizat o lucrare de scenografie mistică.

Din aceeaşi perioadă datează şi altarul consacrat Sfântului Nepomuk din Biserica "Sf. Petru" din Viena. Creație a sculptorului vicentin **Lorenzo Mattieli (1685-1748),** altarul datează din 1729, fiind realizat cu ocazia ceremoniei de sanctificare a vicarului praghez (Planşa XXXIX.a.). Realizat din lemn sculptat poleit cu aur, altarul înfățişează într-o formă inedită execuția vicarului praghez, reprezentând aruncarea lui de pe Podul Carol din Praga. De această dată este vorba de o dramatizare barocă a martiriului sfântului. Situat pe balustrada podului, Ioan Nepomuk este împins de doi călăi îmbrăcați în haine antice. În dreapta sa sunt soldați şi comandantul care ordonă, cu un gest autoritar, finalizarea execuției. Lipsit de apărare, dominat fizic de călăii săi, sfântul îşi îndreaptă o privire plină de speranță asupra crucifixului cu trupul lui Iisus, exprimând comuniunea în suferință cu acesta, dar şi o reeditare a sacrificiului. Ființei spiritualizate a prelatului i se opun figurile brutale, lipsite de umanitate ale călăilor săi. Alăturarea tipic barocă a unor personaje antitetice (sfântul martirizat pentru credință şi omul păcătos

[115] P. Charpentrat, *Baroque.Italie et Europe Centrale*, Office du Livre, p.101.

dominat de instincte criminale) face și mai evidentă drama și calitatea de victimă a lui *Ioan Nepomuk*. Un înger plutind deasupra apei, cu o ramură de palmier în mână vine în întâmpinarea sfântului, anticipând răsplătirea divină a sacrificiului. Compoziția este dinamică și narativă, reușind să redea cu mult realism momentul acțiunii. Scena este asistată din cer de Fecioara Maria care strivește cu piciorul șarpele originar. Pe apa râului ies în relief cele cinci stele poleite auriu, aluzie la legenda sfântului.

Impus la Praga și Viena, în capitalele imperiului, cultul *Sfântului Ioan Nepomuk* se întâlnește deopotrivă în cele mai îndepărtate provincii ale acestuia. Frecvența în Transilvania a statuilor și picturilor de altar consacrate sfântului datate în secolul al XVIII - lea confirmă impunerea sa oficială, în mediul catolic, în timpul dominației habsburgice asupra provinciei. Reevaluarea cultului lui *Ioan Nepomuk* în perioda de propagare a Contrareformei în Transilvania nu este întâmplătoare, fiind explicabilă prin martirajul vicarului praghez pentru apărarea secretului confesiunii. Înmulțirea în epocă a confesionalelor confirmă importanța crescută acordată spovedaniei. Cele două ipostaze ale sfântului, de martir al confesiunii, respectiv protector împotriva calamităților, au generat și în acest spațiu reprezentări diferite. Atributele care stau la baza prototipului său iconografic în arta religioasă sunt hainele de canonic cu surplis de dantelă, bereta, crucifixul și nimbul cu cinci stele, degetul arătător pus pe gură, aluzie la hotărârea de a respecta secretul confesiunii.

La Oradea *Sfântului Ioan Nepomuk* i-au fost consacrate mai multe picturi de altar și o sculptură de portal. Ele confirmă popularitatea în calitatea de simbol al devoțiunii catolice, model pentru categoria clericală, respectiv sfânt protector împotriva inundațiilor și calamităților.

Pictura de altar *Apoteoza Sfântului Ioan Nepomuk* din Catedrala romano-catolică din Oradea a fost realizată de pictorul austriac **Johann Ignaz Cimbal** (1722-1795). Activ în Austria, Ungaria și Transilvania, acesta a fost reprezentantul tipic al unui baroc de popularizare. Pictura de altar are ca obiect apoteoza sfântului, răsplătirea divină a sacrificiului său. Este înfățișat momentul în care *Sfântul Nepomuk* înconjurat de îngeri se înalță în slavă spre ceruri (Planșa XXXIX.b.). Privirea sa, îndreptată în sus, exprimă o așteptare plină de speranță și credință. În stânga ține crucifixul, sprijinul său în fața morții și simbol al suferinței ca justificare pentru intrarea în Împărăția lui Dumnezeu. Îngerul cu degetul arătător lipit de buze este o aluzie directă la martiriul pentru păstrarea secretului confesional. Sfântul este îmbrăcat conform iconografiei consacrate, în haine de canonic de culoare brună cu surplis de dantelă, cu bereta în mâna stângă.

Pictura lui Cimbal ilustrează o scenă de devoțiune profundă, evidentă în figura sfântului transfigurată de intensitatea trăirii religioase. Ea exprimă dorința tipică mentalității religioase baroce de a stabili o punte de legătură între planurile terestru-celest prin intermediul martiriului, credinței și devoțiunii. Regăsim și aici interferența barocă a planurilor uman-divin, transformarea picturii de altar într-o operă de scenografie mistică, exteriorizarea trăirilor sufletești prin intermediul gesticii și al fizionomiei.

Apoteoza Sf. Nepomuk este redată și în pictura de altar a fostei biserici iezuite din Cluj (Planșa XXXIX.c.). Aici, sfântul, susținut de îngeri, se înalță la ceruri pe un nor

pufos, chiar din mijlocul râului în care a fost martirizat. Un putti ține în mâini bereta de canonic şi o ramură de palmier, iar altul ține o coroană din frunze de palmier împletite, aluzie la răsplata divină a sacrificiului. Unul dintre îngerii care-l susțin calcă cu piciorul pe un demon ce iese din adâncurile Vltavei. Imaginea simbolizează lupta finală ce se dă pentru sufletul sfântului între spiritele divine simbolizate de îngeri şi cele inferioare, malefice. Un element inedit al reprezentării este faptul că Sf. Nepomuk, îmbrăcat în hainele tradiționale de canonic, îşi ține în mână limba, găsită intactă la mult timp după martiriu, ca mărturie în favoarea îndreptățirii sale la împărăția cerurilor. Limba este arătată Ochiului Divin înscris în triunghiul Trinității, înconjurat de razele Soarelui. În fundal, în plan secund, în colțul drept al lucrării, e redat martiriul canonicului, aruncarea sa de pe pod în apele Vâltavei. Motivul limbii intacte a sfântului este reluat în decorația sculpturală a coronamentului, fiind înconjurat de nori argintii, raze şi capete de putti[116].

Din aceeaşi fază a barocului târziu (1799) datează sculpturile care încoronează portalul carosabil din piatră al fostului spital al mizericordienilor. Aici *Sfântul Nepomuk* este parte integrantă a unui grup sculptural alături de *Sfântul Juan de Dios*, fondatorul ordinului mizericordian, patron al spitalelor şi bolnavilor, respectiv *Sfântul Florian,* protector împotriva incendiilor (Planşa XL.a.). Alăturarea acestor sfinți cu calități apotropaice deasupra portalului unui spital nu este întâmplătoare. În accepția lui Mircea Eliade poarta marchează locul de trecere între două stări, două lumi, cum ar fi trecerea de la profan la sacru. Tot în acet sens, pragul are paznicii lui, spirite care apără intrarea de răutatea oamenilor, de puterile demonice şi pestilențiale. Asocierea tipic barocă a celor trei sfinți are semnificația de protecție, fiind considerată un mijloc de apărare împotriva bolii, calamităților şi morții. Ansamblul reflectă şi procedeul specific epocii baroce de a ridica statui votive în amintirea depăşirii unor calamități, dar şi pentru prevenirea şi protecția împotriva celor viitoare. Specificul martiriului lui *Ioan Nepomuk* a stat la baza credinței în calitățile sale apotropaice de sfânt protector împotriva inundațiilor şi a morții imprevizibile adusă de acestea.

Figura *Sfântului Nepomuk* e redată în dreapta ansamblului. Sfântul e reprezentat într-un uşor contrapost îmbrăcat în hainele de canonic. Pe capul încadrat de plete scurte poartă bereta, iar în mâini ține crucixul. Figura sa cu capul uşor înclinat într-o parte, exprimă linişte, calm, compasiune, acceptarea resemnată a suferinței. Stilistic, ținuta destul de rigidă a corpului, modelul formal static de reprezentare, exprimarea reținută a vieții interioare, confirmă apartenența la barocul tardiv. Uşorul contrapost al corpului, jocul faldurilor ce creează un contrast de lumină şi umbră, tipul fizionomic, hainele de canonic cu surplis de dantelă şi beretă pe cap, direcția diagonală a crucifixului susținut pe brațul stâng trimit la prototipul *Sfântului Nepomuk* aflat pe Podul Carol din Praga. Cea mai timpurie statuie a ansamblului de pe Podul Carol, *Sfântul Nepomuk*, realizată în 1683 după proiectul lui **Mathias Rauchmiller**, a reprezentat prototipul iconografic al multor sculpturi din Europa centrală şi din Transilvania consacrate sfântului (Planşa XL.b.).

---

[116] N. Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol II, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2005, p.131

Cea de-a treia reprezentare în ordine cronologică a *Sfântului Ioan Nepomuk* la Oradea este pictura de altar din Biserica "Sfântul Ladislau" , realizată în 1861 de pictorul **Böhm Pal (1839-1905).** Limbajul neoclasic este evident prin locul central conferit desenului în reliefarea formelor, înlocuirea curbei baroce cu linia dreaptă, precum și efortul de raționalizare și simplificare a compoziției. Exteriorizarea patetică a sentimentelor proprie sensibilității baroce este substituită de o tendință spre sobrietate, moderație și austeritate. Dacă în reprezentările baroce ale sfinților se insistă frecvent asupra unor stări sufletești extreme (viziunea, extazul, mistic), aici ni se oferă spre contemplație natura umană a modelului. Sfântul, cu faldurile surplisului drapate elegant, e redat pe fundalul unui peisaj alcătuit din Podul Carol și apele Vâltavei. Lângă el se vede o piesă de mobilier reprezentând un confesional, simbol al sfântului și aluzie la motivul martiriului său. Clarobscurul îi pune în valoare figura tristă și contemplativă. Ea nu exteriorizează sentimente intense, ci exprimă resemnarea personajului, suferința interiorizată ca semn al acceptării destinului.

Tranziția de la baroc la neoclasicism se realizează prin înlocuirea compoziției tensionate și dinamice cu o structură compozițională statică. Prioritatea acordată de baroc sferei celeste destinată scenelor de apoteoză este substituită de o reprezentare mult mai umanizată desfășurată în registrul terestru. Elementele baroce de accesoriu (îngeri plutind, ramura de palmier) fac parte în continuare din repertoriul iconografic, ca aluzii la răsplata divină a sacrificiului. Planul divin este și el sugerat printr-un fascicul de lumină aurie pe care coboară un înger ce aduce coroana de palmier. Așa după cum afirma Mihai Ispir, în *Clasicismul în arta românească*(1984), pe teritoriul românesc unele din primele manifestări ale clasicismului se înfățișează nu ca o negație a barocului, ci „sub aspectul unei schematizări a tumultului baroc, al interpretării sale sub semnul unei profunde austerități".[117] Cele două planuri-terestru și celest aflate într-o intensă simbioză în reprezentarea barocă, par aici doar alăturate, suprapuse. Lucrarea din 1861 permite surprinderea fenomenului de metamorfoză stilistică, trecerea realizată de la baroc la neoclasicism. Comparația reprezentărilor consacrate Sfântului Ioan Nepomuk la Oradea demonstrează faptul că tranziția de la un stil la altul nu s-a făcut ca în arta franceză, printr-o contestație violentă, ci prin modificări lente, fiind pregătită de preferința pentru moderație și austeritate a barocului târziu orădean.

Diferitele ipostaze ale *Sfântului Ioan Nepomuk* la Oradea denotă și o modificare în semnificația cultului său rezultată din exploatarea unor fapte reale sau legendare legate de existența și minunile care i-au fost atribuite. Pentru ipostaza de martir al secretului confesional este relevantă pictura de altar realizată de Johann Ignaz Cimbal. Aparținând barocului tardiv, lucrarea reprezintă apoteoza sfântului. Dacă prezența frecventă a acestuia în pictura de altar este legată de politica Bisericii de încurajare a spovedaniei în rândul credincioșilor, în schimb plasarea *Sfântului Nepomuk* pe portalul spitalului mizericordienilor din Oradea reflectă calitățile apotropaice care i-au fost atribuite, caracterul privilegiat al protecției sale împotriva inundațiilor și morții imprevizibile. Datat în 1799, ansamblul sculptural al portalului mizericordienilor ilustrează morfologia barocului tardiv. Pictura de altar *Sfântul Ioan Nepomuk* realizată

[117] M. Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 24

în 1861 de pictorul Böhm Pal poartă amprenta stilului neoclasic, făcând aluzie atât la calitatea de martir al secretului confesional, cât şi la aceea de protector al podurilor, apărător împotriva inundaţiilor.

În concluzie, compararea din punct de vedere stilistic şi iconografic a diferitelor reprezentări ale *Sfântului Ioan Nepomuk* la Oradea permite surprinderea unor metamorfoze stilistice specifice barocului tardiv afirmat în acest spaţiu. Ele confirmă afirmaţia lui Henry Focillon referitoare la mobilitatea formelor şi a semnificaţiei în arta religioasă: „Iconografia poate fi concepută diferit, fie ca o variaţie a formelor cu acelaşi sens, fie ca o variaţie a sensurilor prin aceeaşi formă”[118].

---

[118] H. Focillon, *Viaţa formelor*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977, p. 29





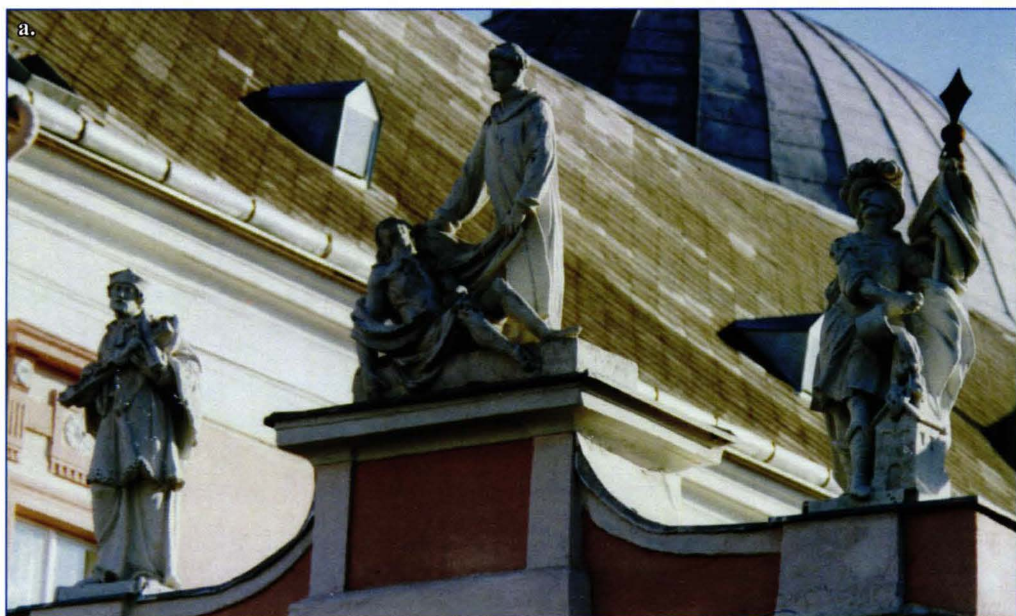


Sf. Ioan Nepomuk

XXXIX. a. Martiriul Sf.. Nepomuk, altar 1729, Lorenzo Mattielli, Biserica Sf.. Petru, Viena

XXXIX. b. Apoteoza Sf. Nepomuk, ulei/ pânză,1780, J.I. Cimbal, Bazilica romano-catolică Oradea

XXXIX. c. Apoteoza Sf. Nepomuk, ulei/ pânză, 1790, Fosta biserică iezuită Cluj-Napoca





Sf. Ioan Nepomuk

XL. a. Sf. Ioan Nepomuk, sculptură în piatră, sec. XVIII, Portalul Capelei Mizericordienilor

XL. b. Sf.Ioan Nepomuk, sculptură în bronz, sec. XIX, Praga

ÎNTRE TRADIȚIE BIZANTINĂ ŞI BAROC

Pictura bisericilor tradiționale, arta creştină figurativă a oraşului Oradea (tipologii, teme şi motive reprezentative pentru imaginarul sacru) impresionează şi astăzi prin latura ei accentuat simbolică. Casa Domnului şi poarta cerului, Biserica este un univers iconografic complex. Finalitatea acestui program iconografic este aceea de a explica prin Imagine, ceea ce *Biblia* şi predica exprimă prin Cuvânt. Îndeosebi arta ortodoxă este parte integrantă a cultului, devenind astfel o artă liturgică prin excelență.

Cele mai relevante ipostaze în redarea lui Iisus şi a Maicii Domnului sunt ilustrate de variantele iconografice ale Mântuitorului întâlnite şi în arta religioasă orădeană: *Pantocratorul, Iisus Emanuel, Iisus în potir, Iisus-Mare Preot, Iisus Drept Judecător (Deisis), Iisus-Învățătorul, Sf.Chip (Archeiopoietos), Răstignirea, Plângerea lui Iisus, Coborârea de pe cruce, Schimbarea la Față, Învierea, Triumful ceresc al lui Hristos.* O parte din temele primordiale ale programului iconografic, cu profunde semnificații de ordin religios - *Răstignirea, Coborârea de pe cruce, Învierea* - sunt semnificative pentru confluențele bizantino-baroce în acest areal. Sub influența barocului, impus în Oradea în contextul dominației habsburgice, apar şi în mediul românesc, ortodox şi greco-catolic interpretări patetice ale *Coborârii de pe cruce* sau tema *Învierii* este redată şi în varianta occidentală.

În ceea ce priveşte reprezentarea plastică a Maicii Domnului, în arta de tradiție bizantină domină variantele inspirate de calitatea ei fundamentală de mamă a Mântuitorului (*Theotokos*), scoasă în prim plan de ortodoxie.

Tipologia marială ortodoxă, cu întreaga ei semnificație cultică, este generos reprezentată în lăcaşele de închinăciune orădene, prin teme ca *Maica Domnului Rugătoare, Fecioara Platytera, Maica Domnului Îndrumătoare (Hodighitria), Maica Domnului Îndurătoare (Eleusa), Maica Domnului Ocrotitoare (Sfântul Acoperământ al Maicii Domnului), Adormirea Maicii Domnului.* În arta din mediul catolic orădean întâlnim, începând din epoca barocului, variante mariale specifice artei occidentale: *Înălțarea la cer a Maicii Domnului, Immaculata, Maica Îndurerată, Pieta.* Şi în cazul reprezentărilor mariale se poate vorbi de un spațiu al influențelor reciproce dintre Orient şi Occident, explicabilă prin circulația şi formația artiştilor. Prin intermediul unor artişti influențați de baroc ca Axente şi Iosif Pilthaurer, Alexandru şi Arsenie Teodorovici, Antal Szirmai, şi în mediul românesc de pe malurile Crişului Repede au pătruns teme de inspirație occidentală. Cea mai cunoscută dintre acestea este *Încoronarea Fecioarei Maria de Sf. Treime*, frecventă în bisericile din Transilvania din secolele XVIII-XIX. Prezența acestei tipologii în arta răsăriteană nu a avut

implicații confesionale, ci s-a înscris în procesul de asimilare a unor tendințe la modă în arta picturală a epocii. La nivelul limbajului pictural, influențele occidentale au determinat apariția unor inovații cum ar fi redarea unor elemente de peisaj şi de interior, a volumului, realismul chipurilor şi al veşmintelor, tratarea predominant picturală a formei, prezența norilor şi a capetelor de îngeri cu aripi. Unele din marile teme comune ale artei creştine *(Naşterea Domnului, Răstignirea, Învierea)* sunt interpretate diferit în arta de factură răsăriteană, respectiv occidentală a oraşului. Prezența interpretărilor apusene în arta ortodoxă nu a avut implicații dogmatice, ea datorîndu-se îndeosebi formației artiştilor şi contextului epocii.

Programele iconografice evidențiază constant respectarea canoanelor bizantine în ceea ce priveşte tematica şi distribuția iconografică a picturii unor monumente reprezentative ale artei religioase ortodoxe din Oradea: Biserica "Sf. Arhangheli" din cartierul Velența, Biserica cu Lună, Paraclisul Episcopiei Ortodoxe Oradea, Biserica "Izvorul Tămăduirii", Capela "Învierea Domnului", Biserica Albastră. Nu lipsesc nici elemente de originalitate datorate stilului personal al artiştilor. În aceasta ordine de idei, contribuția unor pictori bisericeşti precum Eremia Profeta, Virginia Videa, Ioan Moldoveanu, Anastasie Demian a fost remarcabilă. Un fapt mai puțin cunoscut îl constituie pictura realizată pentru capela cimiterială ortodoxă a oraşului (Capela Haşaş) de Corneliu Baba, pe atunci la debutul prestigioasei sale cariere de pictor. Specificitatea programului iconografic bizantin este evidențiată de relația dintre reprezentarea artistică şi semnificațiile religioase încorporate. Dacă în cazul spațiilor cu cea mai intensă sacralitate (altar, iconostas, cupolă, boltă) reprezentarea temelor este mai conservatoare, în schimb la pictura pereților naosului, artiştii îşi permit mai multă libertate de expresie. Cupolele bizantine, expresii ale "Transcendentului care coboară" (L.Blaga), creează o atmosferă specifică Bisericii de tradiție răsăriteană, în care omul simte şi trăieşte proximitatea Providenței. Un alt element de originalitate al artei ortodoxe îl constituie iconostasul. Peretele despărțitor din lemn, îmbrăcat în icoane este o adevărată carte pictată a istoriei mântuirii, exprimând relația de continuitate dintre Vechiul şi Noul Testament. În ortodoxie el are funcția de a menține caracterul tainic, aspectul de sacralitate al altarului, specific viziunii ortodoxe.

În ceea ce priveşte seria tipologiilor occidentale sunt detectabile elemente de morfologie specifice stilului baroc, apărute la Oradea în mediul catolic în perioada dominației habsburgice a oraşului. Întâlnim, ca atare, procedee picturale tipic baroce ca *trompe l'oeilul* (iluzionismul pictural), compozițiile în diagonală, preferința pentru alăturarea planurilor terestru - celest. Din seria temelor tipic baroce menționăm reprezentările dramatizate ale *Patimilor*, variante ale *Immaculatei,* scene de extaz mistic şi devoțiune, viziuni, apoteoze ale sfinților, imagini ale Raiului populat de îngeri şi sfinți. Un bogat material iconografic coborât în paginile cărții ilustrează arhetipuri hristice, mariale, respectiv programul iconografic bizantin, care a conviețuit în spațiul orădean al toleranței confesionale cu variante ale unor sfinți de o mare popularitate ca Sf. Nepomuk, sfânt protector al Boemiei, martir al secretului confesional, valorizat în Transilvania îndeosebi pentru calitățile sale apotropaice de protector împotriva inundațiilor.

Abordarea comparativă evidențiază posibilele analogii ale lucrărilor, indică diferențele şi influențele reciproce dintre arta răsăriteană şi cea apuseană, demers menit să pună în lumină importante repere din arta creştină figurativă a oraşului Oradea.

Pecetea inconfundabilă a originalității artei religioase locale provine din convergența stilistică dintre tradiția iconografică bizantină, intrinsecă mediului ortodox şi influențele determinate de incidența stilului baroc, respectiv neoclasic, specifice mediului catolic.

Plasticizarea imaginarului sacru la Oradea prin intermediul celor mai sugestive reprezentări artistice indică realitatea unui spațiu al toleranței confesionale, al conviețuirii multiculturale, în afara extremismelor, dar cu respectarea diversității spirituale a conglomeratului etnic din vestul țării.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

SURSE DOCUMENTARE

Arhivele Statului Oradea, Parohia ortodoxă Oradea
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica cu Lună
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Capela Haşaş
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica ortodoxă din cartierul Velența
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica Spitalului din Oradea
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Paraclisul Episcopiei Ortodoxe a Oradiei
Arhiva Episcopiei ortodoxe a Oradiei, Fond Biserica Albastră din Oradea
Biblioteca "Gh. Şincai" Oradea, Fondul de carte veche
Biblioteca Episcopiei Ortodoxe Oradea
Biblioteca universitară " Lucian Blaga " Cluj-Napoca
Gazeta de Vest, Oradea, anii 1934-1940

VOLUME ŞI STUDII

Aga, Victor, *Simbolica biblică şi creştină. Dicționar enciclopedic*, Ed. Învierea, Arhiepiscopia Timişoarei, 2005

Arbore, Grigore, *Forma ca viziune. Considerații asupra barocului*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1984

Argan, G. C., *" Retorica " şi arta barocă, în De la Bramante la Canova,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974

Assunto, Rosario, *Universul ca spectacol*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983

Avram Al., Godea I., *Monumente istorice din Țara Crişurilor,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1975

Baum, E., *Katalog des Ősterreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Vien,* I-II, 1980

Băbuț, Gheorghe, *Biblia ortodoxă românească în imagini*, Ed. Pelerinul Român, Oradea, 1991

Besançon, Alain, *Imaginea interzisă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996

Bialostocki, J., *Barocul: stil, epocă, atitudine,* în *O istorie a teoriilor despre artă,* Bucureşti, 1977, p. 330-331

Bica, Smarana Maria, *Cer= Cupolă. Structura bisericii creştine*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, Bucureşti, 2002

Biró, Jozsef, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei* , Budapest, 1932
Blaga, Lucian, *Religie şi spirit,* Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1942
Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985
Boca, Arsenie, *Biserica de la Drăgănescu. „Capela Sixtină a ortodoxiei româneşti"*, Deva, 2005
Boghian, Sofian, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, 2001
Bonta, Dumitru, *Maeştrii unei generaţii: Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Ion Musceleanu*, Ed. Macarie, Târgovişte, 1999
Borcea, Liviu, *Memoria caselor*, Ed. Arca, Oradea, 2003
Bossy, John, *Creştinismul în Occident (1400-1700),* Ed. Humanitas, 1998
Branişte, Ene, *Programul iconografic al bisericilor ortodoxe. Îndrumător pentru zugravii de biserici*, Bucureşti, 1975
Branişte, Ene, *Liturgica generală*, vol II, *Noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, Ed. Episcopiei Dunărea de Jos, Galaţi, 2002
Bria, Ion, *Dicţionar de teologie ortodoxă*, Bucureşti, 1994
Brion, Marcel, *Homo pictor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977
Cappa Bava, G., *Del comme riconoscere i santi*, Torino, 1989
Cavarnos, G, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005
Charpentrat Pierre, *Baroque. Italie et Europe Centrale*, Office du Livre,
Chevalier J., Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* vol. I-III, Bucureşti, 1995
Chifor, Agata, *Oradea barocă*, Ed. Arca, Oradea, 2006
Chifor, Agata, *Ipostaze ale cultului marial în pictura lui Joseph Vincenz Fischer*, în "Cele Trei Crişuri", an IX, nr. 11-12, nov.- dec., 1998, p. 8-9
Chifor, Agata, *Limbaj baroc în pictura capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea,* în "Biharea", XXII-XXIII, Oradea, 1999, p. 149-156
Chifor, Agata, *Limbaj baroc şi Contrareformă în pictura de altar din catedrala romano-catolică din Oradea*, în Studii şi comunicări, nr. 4-5, Arad, 1999, p. 306-321
Chifor, Agata, *Ipostaze ale Sfântului Ioan Nepomuk în barocul orădean,* în Cele Trei Crişuri, anul X, nr.3-4, martie-aprilie 1999, p. 5
Chifor, Agata, *Teodor Ilici Cesliar şi patetismul baroc*, în Cele Trei Crişuri, anul X, nr.5-6, mai-iunie 1999, p. 7
Chifor, Agata, *Mit şi metamorfoze stilistice*, în Cele Trei Crişuri , anul XI, nr.1-3, ianuarie –martie 2000, p. 6
Chifor, Agata, *Barocul ecleziastic la Oradea*, în Cele Trei Crişuri , Seria III, anul I, nr.10-12, oct.-dec. 2000, p. 67-73
Chifor, Agata, *Un monument al barocului târziu: Biserica Sfântul Nicolae din Oradea*, în "Sub zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei ", Ed. Nereamia Napocae, Cluj, 2002, p. 141-146
Chifor, Agata, *Imagine şi devoţiune barocă: fostul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea*, în Familia, nr. 9, septembrie 2004, p. 52-54, 2004
Chiriac, Aurel, *Pictura bisericilor de lemn româneşti din Bihor în sec. al XVIII-lea şi al XIX-lea,* Ed. Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1990
Chiriac, Aurel, *Stiluri în arhitectura Oradiei (Secolele XIV-XIX),* în Cele Trei Crişuri, Seria III, An I, 2000, nr. 4-6

Chiriac, Aurel, *Oradea (album)*, Ed. Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001
Chryssavgis, John, *Sfântul Ioan Scărarul. De la Pustia egipteană la Muntele Sinaiului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005
Cocagnac, Maurice, *Simbolurile biblice. Lexic teologic,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993
Comte, Fernand, *Marile figuri ale Bibliei,* Ed. Humanitas, 1995
Cornea, Lucia, *Alexandru Haşaş (1891-1956). Schiţă biografică*, în Crisia, XXX, Oradea, 2007, p. 261-277
Cuvântul Episcopului Dr. Vasile Coman la săvârşirea slujbei primului hram al Paraclisului episcopal de la Oradea, în Legea Românească, Anul XVIII, Serie Nouă, nr.2, 2007, p.17-18
Damian, Theodor, *Răsăritul cel de Sus.De la Naştere la Înviere*, Lumea credinţei, Bucureşti, 2006
Damşa,V.Teodor, *Apărători şi mărturisitori ai dreptei credinţe în Transilvania*, în *Îndrumător bisericesc misionar şi patriotic*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 34-39
Danielou, Jean, *Simbolurile creştine primitive*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1998
Deleanu, Nicolae, *Simboluri ascensionale în pictura barocă*, în Sargetia, Acta Musei Devensis, XXVIII-XXIX /1, 1999-2000, p. 437- 446
Diaconescu, Mihail, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, vol I-II, Ed. Porto Franco, Galaţi, 1996
Dicţionar cultural al Bibliei, Ed. Nemira, 1998
Dicţionar enciclopedic de personaje biblice, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1996
Diós, Istvan, *A szentek élete,* Budapesta, 1990
Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000
Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani, Ed. Episcopiei Ortodoxe, 1984
Doncoeur, Paul, *Le Christ dans l 'art francais*, Paris, 1939
Drăguţ, Vasile, *Lăcaşurile româneşti de zid din nord-vestul ţării şi însemnătatea lor istorică,* în *Trepte vechi şi noi de istorie, cultură şi viaţă bisericească în Eparhia Oradiei*, Oradea, 1980
Drăguţ,Vasile, *Arta brâncovenească*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971
Drăguţ, Vasile, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească,* Bucureşti, 1976
Drăguţ,Vasile, *Arta românească*, I, Bucureşti, 1982
Dudaş, Florian, Butişcă Constantin, Pintea Cosmin, *Vechea Catedrală ortodoxă a Bihorului,* Ed. Brevis, Oradea, 2004
Dudaş, Florian, *Românii din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1996
Dudaş, Florian, *Odoarele vechiii catedrale ortodoxe a Bihorului*, Ed. Lumina, Oradea, 2005
Elsen, Albert, *Temele artei. O introducere în istoria şi aprecierea artei*, vol.I, Ed. Meridiane, 1983
Evdochimov, Paul, *Rugul aprins*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1994
Firu, Nicolae, *Date şi documente cu privire la istoricul Bisericii Greco- Ortodoxe Române din Oradea Mare,* Arad, 1909

Firu, Nicolae, *Monografia bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, Oradea, 1939
Garas, Klára, *Magyarországy festészet a XVIII században,* II, Budapesta, 1955
Godea, Ioan, *Arhitectura la români*, Ed. Primus, Oradea, 2007
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Academiei R.S.R, 1966
Ilarion Alfeyev, *Hristos, biruitorul iadului. Pogorârea la iad în perspectiva ortodoxă,* Ed. Sophia, București, 2008
Ilie, Constantin, *Nostalgia celebrului pictor Corneliu Baba pentru orașul natal Craiova a dispărut o dată cu moartea*, în Gazeta de Sud, Anul X, nr. 3217, 3 nov. 2005
Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 24
Istoria ilustrată a picturii de la arta rupestră la arta abstractă, Ed. Meridiane, București, 1968
Istoria orașului Oradea, Oradea, 1995
Laurentin Rene, Toniolo M. Ermanno, *Născătoarea de Dumnezeu în Sfânta Scriptură și în tradiția bisericii răsăritene*, Ed. Logos 94, Oradea, 2008
Lițiu, Gh., *Biserica ortodoxă română din Eparhia Oradea din veacul al XVIII-lea până în zilele noastre*, în Mărturii-Evocări, Oradea, 1980
Lițiu, Gh., *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836,* în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984
Lossky, Vladimir, *Vederea lui Dumnezeu*, Ed. Deisis, Sibiu, 1995
Mălinaș, I. Marin, *Octavian Goga și restaurarea Episcopiei Ortodoxe române a Oradiei,* în *Îndrumător bisericesc misionar și patriotic*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 81-84
Lucian, A., *Catedrala episcopală din Oradea,* în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980
Morello, Giovanni, *Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and Italian Collections*, Royal Ontario Museum, 2002
Muntean, Marcel, Gh., *Crucea între mit și simbol în pictură*, Ed. Limes, Cluj Napoca, 2006
Naghiu, Iosif, *Un locaș de prohodire*, în Noua Gazetă de Vest, 17 mai 1940
Nemeș, Gheorghe, *Biserica Albastră*, Ed. Lumina, Oradea, 1997
Olariu, Constantin, *Catedrala episcopală din Oradea*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, Oradea, 1984
Otto, Rudolf, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, București, Ed. Humanitas, 2005
Quenot, Michel, *Învierea și icoana*, Ed. Christiana, București, 1999
Ozolin, Nikolai, *Chipul lui Dumnezeu,chipul omului. Studii de iconologie și arhitectură bisericească,* Ed. Anastasia,1998
Kniazev, Alexis, *Maica Domnului în biserica ortodoxă*, Ed. Humanitas, București, 1998
Martin, John Rupert., *Barocul,* București, 1982
Musicescu, Ana Maria, Ionescu Grigore, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, Ed. Meridiane, București, 1976

Palade, Mihaela, *O posibilă erminie arhitecturală*, Edit Sophia, Bucureşti, 2004
Păcurariu, Mircea, *Sfinţi daco-romani şi români*, Ed. Trinitas, 2007
Parrinder, Geoffrey, *Dicţionarul creştinismului*, Ed. Lucman, Bucureşti, 1999
Pârvulescu, Dorina, *Prezenţe ale viziunii baroce asupra spaţiului în pictura destinată comunităţilor ortodoxe din Banat în secolul al XVIII-lea,* în Studii şi comunicări, nr. 4-5, Arad, 1999, p.278-306
Pelikan, Jaroslav, *Fecioara Maria de-a lungul secolelor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998
Péter, I. Zoltan, *Nagyvárad római katolikus templomai,* Oradea, 1992
Péter, I. Zoltan, *Nagyvárad műemlek épűletei*, Oradea, 1998
Péter, I. Zoltan, *Trei secole de arhitectură orădeană,* Ed. Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003
Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003
Pop, Alexandru, *Dicţionar de alchimie ilustrat. Analogii, simboluri, termeni specifici*, Ed. Paralela 45, 2006
Popeangă Vasile, Liţiu Gheorghe, *Roman Ciorogariu (1852-1936). Studii şi documente*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1981
Popovici, Vasile, *Catedrala noastră*, în Legea Românească, Anul IX, nr. 21, Oradea, 1929, p. 3
Porumb, Marius, *Pictura românească din Transilvania (secolele XIV-XVII)*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1981
Porumb, Marius, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură de la Vadu Crişului*, în Acta Musei Napocensis, XXI, 1984, p.561-564
Porumb, Marius, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1998
Porumb, Marius, *Un veac de pictură românească din Transilvania*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2003
Porumb, Marius, *Ştefan cel Mare şi Transilvania. Legături culturale, artistice moldo-transilvănene în secolele XV-XVI,* Institutul Cultural Român, Cluj Napoca, 2004
Preda, Emil, *Dicţionar al sfinţilor ortodocşi*, Ed. Lucman, Bucureşti, 2002
Roşu, Elisaveta, *Roman Ciorogariu (1852-1936). Repere Istorice*, Ed. Arca, Oradea, 2007
Rusu, Dorel Octavian, *Biserica Izvorul Tămăduirii din Oradea*, în vol. *Ioan Aurel Popovici. O viaţă printre documente. Omagiu la 70 de ani*, Ed. Tipo MC, Oradea, 2005, p. 172-180
Rusu, Dorel Octavian, *Biserica Spitalului din Oradea (manuscris)*
Sabău, Nicolae, *Sculptura barocă din Transilvania în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992
Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schőpf (1733-1798), promotor al barocului în pictura monumentală din Transilvania*, în Ars Transilvaniae, VIII-IX, 1998-1999, p. 205-227
Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, Sculptura, Cluj, Ed.Dacia, 2002
Sabău, Nicolae, *Johann Ignaz Cimbal, magister artis peritus şi pictura altarelor bisericii piariste din Carei* , în Ars Transilvaniae, X-XI, 2001-2002, p. 125-143

Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen malerei aus Siebenbürgen*, în vol. Artă românească. Artă europeană, Oradea, 2002

Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2005

Santambrogio,Giovanni, *Miracolul Întrupării. Cele mai frumoase reprezentări artistice*, Ed. Aquila '93, 2007

Savu, Teodor, *Demersuri pentru reînființarea episcopiei*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, Oradea, 1984

Savu, Teodor, *Două sute de ani de la răscoala lui Horea*, în *Îndrumător bisericesc misionar și patriotic*, Ed. Episcopiei Ortodoxe a Oradiei, 1984, p. 21-24

Schmemann, Alexandre, *Euharistia. Taina Împărăției*, Ed. Anastasia, 1993

Sendler, Egon, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sophia, București, 1992

Sf. Maxim Mărturisitorul, *Viața Maicii Domnului*, Ed. Deisis, Sibiu, 1998

Simion, Victor, *Arta brâncovenească-considerații despre noul stil românesc din secolele XVII-XVIII,* Revista Muzeelor și monumentelor, Seria Muzee, nr.6, 1989, p.61-65

Simion, Victor, *Imagini, legende, simboluri*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000

Spidlik Tomas, Rupnik Marko Ivan, *Credință și icoană*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2008

Stanciu, Vasile, *Biserica "Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril" din Oradea-Velența*, în Mărturii-Evocări, Oradea, 1980

Stăniloaie, Dumitru, *Iisus Hristos lumina lumii și îndumneiezitorul omului*, Ed. Anastasia, 1993

Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, Ed. Humanitas, 1995

Ştefănescu, I., D., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești,* București, 1973.

Ştefănescu, I.D., *Arta veche a Banatului*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1981

Tripon, Aurel, *Monografia-almanah a Crișanei*, Oradea, 1936

Ungur, Liviu, *Să ne aducem aminte de ilustrul vlădică Dr. Vasile Coman*, în Legea Românească, Anul XVIII, Serie Nouă, nr. 2, 2007, p.43-46

Vătășianu, Virgil, *Istoria artei europene*, Vol. I, *Epoca medie,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967

Virgin Portraits, Grange Books, New York, 2004

Wünenburger, Jean Jacques, *Sacrul,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000

The Sacred Imaginary in Oradea Between the Byzantine and the Baroque

-Abstract-

Our study intends to discuss typologies, themes and motifs which are representative for the sacred imaginary as reflected in the christian figurative art in the city of Oradea. Conceived as an illustrated Bible, the painting of the traditional churches continues to impress us through its dominant symbolic dimension. The Church, the house of God and the gate of heaven is also a complex iconographic universe. The purpose of such a programme is that of explaining, through Image, what the Bible and the sermon express through the Word. Orthodox art, especially, is an integrative part of the cult and thus a liturgic art, par excellence.

The first part of the book deals with the most relevant hypostases in the representation of Jesus and of The Virgin Mary in the religious art of Oradea. The most important iconographic variants of the Saviour are analyzed, described and illustrated: *The Pantocrator, Jesus Emmanuel, Jesus in the chalice, Jesus Archpriest, Jesus as the Righteous Judge(Deisis), Jesus the Teacher, The St. Visage (Archeiopoietos), The Crucifixion, The Lament of Jesus, The Descent from the Cross, The Transfiguration, The Ressurection, Christ's Heavenly Triumph.* Further, the religious meanings of the themes are underlined, as well as their peculiarities and importance in the iconographic programme. Some of the themes- *The Crucifixion, The Descent from the Cross, The Resurrection-* are illustrative for the byzantine-baroque confluences. Thus, under the influnce of the baroque, introduced in Oradea within the context of the Habsburg reign, there occur, in the Romanian Orthodox and Greek-Catholic circles, pathetic representations of *The Descent from the Cross,* or the representation of *The Resurrection* in the western variant, too.

As for the representation of the Virgin Mary, in byzantine art those variants are dominant in the orthodox faith which are inspired by her fundamental quality, that of the Saviour's mother *(Theotokos).* Then, the religious motivations and the meanings of some marial orthodox typologies are explained: *The Imploring Mary, Platytera Maiden, The Guiding Mary (Hodighitria), The Pitiful Madonna (Eleusa), Mary the Protectrice (The Holy Garment of the Virgin Mary), The Repose of the Virgin Mary.* In the catholic paintings of Oradea are also encounters marial variants specific to the western art, such as: the *Ascension of the Virgin Mary, Immaculata, The Grieving Mother, Pieta.* In the case of the marial representations, too, one could detect reciprocal influences between the Orient and the Occident, as a result of the artists'

education and mobility. For example, such artists influenced by the baroque as Axente and Iosif Pilthaurer, Alexandru and Arsenie Teodorovici, Antal Szirmai introduced western-inspired themes in the Romanian circles. One of the best known in this respect is *The Holy Trinity Coronation of Virgin Mary*, frequent in the churches of Transylvania in the XVIIIth and XIXth centuries. The presence of these typologies in eastern art did not have confessional implications, but was part of the process of assimilating fashionable tendencies in painting at the time. At the level of the pictorial language, western influences led to the appearance of some innovations as the presence of the landscape or of domestic scenes, the volume, the realism of human faces and of the clothing, the predominantly pictorial treatment of form, the presence of clouds and winged angel heads.

In some cases, the great common themes of christian art are revealed (*The Birth of the Lord, The Crucifixion, The Resurrection*), differently interpreted in eastern and western art. The presence of western interpretations in orthodox art did not have dogmatic implications, this being the result of the artists's education and of the historical context.

Our study describes and interprets the painting of some representative monuments of the religious orthodox art of Oradea: *The Saint Archangels Church of Velenţa*, *The Church with Moon, The Chapel of the Orthodox Bishopric of Oradea, The Healing Spring Church, The Chapel of Resurrecton, The Blue Church*. The analysis of the iconographic programmes underlines the observance of the byzantine canons in what regards the iconographic themes and distribution. Concomittantly, the original elements, the result of the artists' personal style, are reveiled. The study highlights the contribution of some painters as Eremia Profeta, Virginia Videa, Ioan Moldoveanu, Anastasie Demian. Less known is the painting of the chapel in the municipal orthodox cemetery, the work of the renowned Romanian painter Corneliu Baba.

The book underlines the specificity of the byzantine iconographic programme, connecting artistic representation to religious significations. While in the case of the most sacred spaces (altar, iconostasis, cupola, vault) the presentation of the themes is more conservative, the paintings on the walls of the nave exhibit a greater artistic freedom. According to Lucian Blaga, the byzantine cupolas express the idea of descending *Transcendence*. They create an atmosphere specific to the traditional byzantine church, where man feels and lives in the proximity of *Providence*. Another original element of orthodox art is the iconostasis. A separating wooden wall covered by icons, this is a true illustrated book of the history of redemption, expressing the permanent relation between the Old and the New Testament. In the orthodox church, it has the role of maintaining the specific secret character, the sacredness of the altar.

By analysing a series of western typologies, the research equally defines the morphological elements intrinsic to the baroque style imposed in the catholic circles of Oradea by the Habsburg presence. Here, too, we can meet typically baroque painting techniques, such as *trompe d'oeil,* oblique compositions, the tendency to juxtapose the terrestrial and the celestial. Among the typicaly baroque themes we mention dramatic representations of *The Passions,* variants of *The Immaculata,* scenes of mystic extasis and devotion, visions, apotheoses of the saints, images of Eden peopled by saints and angels.

The research is accompanied by a substantial iconographic material illustrating marial and christic archetypes, that is the byzantine iconographic programme.

The work also refers to the analogies and diferences between eastern and western painting, highlighting the influences of Central European art in Oradea.

All along the research, we had in view a comparative approach, focused on revealing the possible analogies of the works, their differences and the mutual influences of eastern and western art. Our research intends to be a contribution to the investigation of some important landmarks in the figurative christian art of Oradea. It defines the originality of the local religious art marked by the byzantine style in the orthodox milieu and by the baroque, neoclasic style in the catholic one, respectively. Without any pretension at exhaustiveness, our study proposes several landmarks for investigating the sacred imaginary of Oradea, by means of its best artistic representations.



ISBN 978-973-1881-18-8

